Георгий
ТОВСТОНОГОВ
репетирует и учит

Георгий
ТОВСТОНОГОВ
репетирует и учит

¶

Георгий

ТОВСТОНОГОВ

репетирует и учит

Литературная запись Семена Лосева

Санкт-Петербург Балтийские сезоны 2007

ББК 85.334.3 УДК 792 Т 503

Издание выпущено при финансовой поддержке
Федерального агентства по культуре и кинематографии,
Комитета по печати и взаимодействию со средствами
массовой информации Санкт-Петербурга,
Е. С. Мячина, В. П. Сопромадзе

Составитель *Е. И. Горфункель*

Благодарим за помощь в работе над книгой:
Е. Антонову, А. Белякову, В. Каплана, Л. Мартынову, Т. Рывкину,
Т. Ткач, Г. Фаттахову, В. Харламову

Редактор *Е. С. Алексеева* Художник *А. В. Дзяк*

Рисунки С. *М. Лосева*

¶ISBN 978-5-903368-01-3

© Академический Большой драматический театр им. Г. А. Товстоногова. 2007
© Горфункель Е. И. Составление, вступительная статья. 2007
© Лосев С. М., Литературная запись. 2007
© Лосев С. М., Мартынова Л. Н. Литературная запись репетиций спектакля «История лошади». 2007
© Горфункель Е. И., Кружнов Ю. Н. Указатели имен, литературных произведений. 2007
© Шимбаревич И. Н. Указатели зарубежных поездок;
постановок. 2007 ' © Лосев С. М., Рисунки. 2007

Содержание

Содержание 4
РЕИНКАРНАЦИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЖИЗНИ 6
Уроки 1972-1974 10
3 КУРС, 1 СЕМЕСТР 10
14 ноября 1972 года Режиссерский анализ пьесы Н. В. Гоголя «Игроки» 10
21 ноября 1972 года Режиссерский анализ отрывков из повести Б. Лавренева «Сорок первый» 12
12 декабря 1972 года Режиссерский анализ сцены из пьесы В. Розова «В день свадьбы» 17
3 КУРС, 2 СЕМЕСТР 25
3 апреля 1973 года Консультация к экзамену. О работе с художником 25
Из бесед с Г. А. Товстоноговым 27
9 июня 1973 года. Экзамен Г. А. Товстоногов, М. Л. Рехельс, А. Н. Куницын 28
Из бесед с Г. А.Товстоноговым 39
4 КУРС, 1 СЕМЕСТР 41
Сентябрь 1973 года О потере критериев. Работа с художником и композитором 41
Из разговора с Э. С. Кочергиным 44
Из разговора с Кочергиным 46
4 декабря 1973 г. ЛГИТМиК 47
18 декабря 1973 года Выбор одноактных пьес для самостоятельных работ. «Царь Федор» в Комиссаржевке. О трактовке материала. О назначении методологии. О репетициях пьесы «Прошлым летом в Чулимске» 50
Из записей репетиций спектакля по пьесе Вампилова «Прошлым летом в Чулимске» 16 ноября 1973 года БДТ. Репетиционный зал 56
Запись репетиции этой сцены через месяц 17 декабря 1973 года. БДТ 57
18 декабря 1973 года. Продолжение занятия 57
Из разговора с Е. А. Лебедевым 59
Из бесед с Г. А. Товстоноговым 63
4 КУРС. 2 СЕМЕСТР 64
2 января 1974 года. 11.00-16.00 Репетиция пьесы Н. В. Гоголя «Игроки» 64
2 января. 20.00-23.30 68
12 февраля. 20.00-23.00 71
16 февраля. 20.00-23.40 76
Из разговора с Товстоноговым 79
19 февраля. 20.00-23.30 80
Эпизод с Замухрышкиным 85
22 февраля. 20.00-23.30 86
28 февраля. 20.00-23.00 88
2 марта. 20.00-23.30 91
3 марта. 20.00-23.00 95
4 марта. 20.00-23.00 97
5 марта. Показ спектакля для пап и мам 100
7 марта. 20.00-23.00 100
Декабрь 1973 года Лекции и практические занятия А. И. Кацмана 104
Февраль 1974 года. Консультация А. И. Кацмана Режиссерский анализ пьесы А. Вампилова «Дом окнами в поле» Режиссер Владимир Ч. 107
16 июня 1974 года Показ и обсуждение самостоятельных режиссерских работ А. Вампилов. «Дом окнами в поле». Режиссер Владимир Ч. 110
7 февраля 1974 года Консультация А. И. Кацмана В. Розов. «Квиты». Режиссер Алексей Л. 111
16 июня 1974 года Экзамен. Показ пьесы В. Розова «Квиты». Режиссер Алексей Л. 113
14 февраля 1974 года Консультация А. И. Кацмана В. Розов. «Заступница». Режиссер Николай П. 113
16 июня 1974 года Экзамен В. Розов. «Заступница». Режиссер — Николай П. 116
Р. Ибрагимбеков. «Похожий на льва» Эпизоды из второй картины 117
В. Розов. «Затейник». Режиссер Вячеслав А. Вторая сцена пьесы 117
В. Розов. «Незаменимый». Режиссер Евгений А. 118
Уроки 1974-1977 119
13 июля 1974 года ТОВСТОНОГОВ ВЕДЕТ КОЛЛОКВИУМ 119
1 КУРС, 1 СЕМЕСТР 143
8 сентября 1974 года 143
Декабрь 1974 года Из обсуждения актерского зачета 1 -го семестра 1 -го режиссерского курса на кафедре режиссуры ЛГИТМиК 154
Выступление перед курсом после обсуждения зачета кафедрой режиссуры 154
1 апреля 1975 года КУРСЫ ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ 156
1 КУРС, 2-Й СЕМЕСТР 165
7 апреля 1975 года 165
Ритм 168
5 мая 1975 года. ШТАМП 182
О наследии К. С. Станиславского 187
2 КУРС, 1 СЕМЕСТР 192
15 сентября 1975 года 192
28 сентября 1975 года А. И. Кацман. Выдержки из беседы 197
13 октября 1975 года 200
28 октября 1975 года 213
3 ноября 1975 года 226
23 ноября 1975 года 243
1 декабря 1975 года 253
22 декабря 1975 г. Показ этапа работы над отрывками 254
22 декабря 1975 года А. Вампилов. «Прощание в июне» 258
29 декабря 1975 года Михаил Рощин. «Валентин и Валентина» 261
9 февраля 1976 года 2 КУРС, 2 СЕМЕСТР ПЕРВОЕ ЗАНЯТИЕ ПОСЛЕ ЗИМНИХ КАНИКУЛ 263
Виктор Розов. «Затейник» 263

Михаил Рощин «Муж и жена снимут комнату» 263
23 февраля 1976 года Александр Вампилов. «Старший сын» 264
А. Крон. «Глубокая разведка» 268
1 марта 1976 года Михаил Рощин. «Муж и жена снимут комнату» 271
15 марта 1976 года Михаил Рощин. «Муж и жена снимут комнату» 275
29 марта 1976 года 282
Виктор Розов. «ЗАТЕЙНИК» 285
17 мая 1976 года Виктор Розов. «Традиционный сбор» 289
Александр Вампилов. «Прощание в июне» 292
13 июня 1976 года СОБЕСЕДОВАНИЕ Тема: элементы и категории системы К. С. Станиславского 292
3-Й КУРС, 1-Й СЕМЕСТР 311
15 ноября 1976 года О ЖАНРЕ 311
21 ноября 1976 года О ЖАНРЕ (Продолжение) 317
Из разговора с Кочергиным: 326
26 ноября 1976 года ВСТРЕЧА Г. А. ТОВСТОНОГОВА С ПРЕПОДАВАТЕЛЯМИ КАФЕДРЫ РЕЖИССУРЫ ЛГИК 327
10 декабря 1976 года Вторая встреча Г. А. Товстоногова с преподавателями кафедры режиссуры ЛГИК 337
12 января 1977 года Третья встреча Г. А. Товстоногова с преподавателями кафедры режиссуры ЛГИК 348
Осень 1977 г. ЛГИТМиК ЧЕТВЕРТЫЙ РЕЖИССЕРСКИЙ КУРС ПОКАЗ САМОСТОЯТЕЛЬНЫХ РАБОТ 370
Рассказ В. Г. Распутина «Встреча». 370
Из беседы с Г. А. Товстоноговым 372
Отрывок из повести В. Г. Распутина «Живи и помни». 372
Из беседы с Г. А. Товстоноговым 374
Рассказ В. М. Шукшина «Танцующий Шива». 375
Снова показ рассказа В. М. Шукшина «Танцующий Шива». 376
Из беседы с Г. А. Товстоноговым 378
Начало декабря 1977 года 4-й режиссерский курс 378
Из беседы с Г. А Товстоноговым 383
Просмотр рассказа В. М. Шукшина «Хозяин бани и огорода». 383
Из беседы с Г. А. Товстоноговым 387
7 декабря 1977 года А. П. Чехов. «Жилец» Режиссер Лариса Ш. 388
Юрий Тынянов. «Подпоручик Киже» 391
Из беседы с Г. А. Товстоноговым 392
12 декабря 1977 года. ЛГИТМиК Ф. Достоевский. «Белые ночи» 393
Из беседы с Г. А. Товстоноговым 399
Василий Шукшин. «Верую» 400
17 декабря. 12.00-17.00 Ф. Достоевский. «Белые ночи» 402
Из беседы с Г. А. Товстоноговым 403
В. Шукшин. «Танцующий Шива» 404
А. Чехов. «Хористка» 405
В. Шукшин. «Верую» 407
А. Чехов. «Жилец» 407
19 декабря 1977 года Из обсуждения зачета 4-го режиссерского курса Класс профессора Товстоногова 408
Беседа с курсом 409
«История лошади» Записи репетиций 412

РЕИНКАРНАЦИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЖИЗНИ

Из всех частей речи Георгий Александрович Товстоногов предпочитал глаголы: они активно выражали суть его режиссуры. Репетировать и учить — в этом состояла профессия. Учил он режиссеров, репетировал с актерами. Педагогика и создание новых спектаклей шли параллельно, но по-разному. Для Товстоногова принципиальна разница подхода к будущему режиссеру и действующему актеру.

Это «двоевластие» начиналось еще в молодости, когда он приезжал на каникулы из Москвы и ставил спектакли в тбилисском ТЮЗе. В Тбилиси же, в Театральном институте им. Ш. Руставели, после окончания ГИТИСа и одновременно с работой в Театре им. А. С. Грибоедова, Товстоногов вел курс сначала актеров, а потом и режиссеров.

Педагогическая деятельность продолжилась в Ленинграде. С 1958 по 1989 год в ЛГИТМиКе Товстоногов ведет режиссерскую мастерскую. В те же годы в Большом драматическом театре одна за другой появлялись его знаменитые постановки.

Второй том (первый — «Георгий Товстоногов. Собирательный портрет» — вышел в 2006 году) фиксирует творческие сферы Товстоногова подробно, на ярких примерах из педагогической и постановочной практики. Сюда входят занятия со студентами в течение нескольких лет, вступительный коллоквиум, зачеты, экзамены; встречи, дискуссии и практикумы с педагогами театральных вузов; репетиции в родном БДТ.

Виден процесс: как и чему учит великий мастер режиссерскую смену. Но режиссеры готовятся не для того, чтобы подчинить себе театр со всем многообразием его составляющих. Товстоногов настаивает на том, что режиссура — профессия помощи актеру. Без знания психологии актера, без понимания его возможностей, без умения раскрыть дарования, подхватить и окрылить, направить по верному пути, режиссер в театре не нужен. Всем известно, что термин «диктатура», употребляемый еще Гордоном Крэгом, подхвачен и использован Товстоноговым. История тридцатилетнего правления в Большом драматическом — как будто бы пример тоталитарного режима в искусстве, пускай даже сверхрезультативного, но все-таки силового метода. Публикация записей занятий и репетиций показывает, насколько поверхностны такие умозаключения. Жесткость и жестокость дисциплинарных мер в соединении с атмосферой бесконечного доверия и единодушия в творчестве — вот что такое режиссура Товстоногова. Читатель обратит внимание, как Товстоногов общается к участникам репетиций — «Севочка», «Сенечка», «Тамарочка», «Валечка». Заметит и то, что любимым общим обращением в его устах было «братцы». Но не только детали закулисья здесь важны. Товстоногов-тиран, держащий в повиновении и театр, и всю театральную жизнь Ленинграда — тема, на которой много спекулировали. Вопрос о свободе театра в городе напрямую связывали с товстоноговским режимом, но его смерть, исторически совпавшая с крушением советской власти, скорее задержала развитие театра, чем ему способствовала. Свобода от диктатуры в театре сменилась годами застоя.

Записи репетиций, а особенно «Истории лошади», где сохранен, насколько это возможно, весь творческий процесс, многое меняют в представлении о режиссуре как таковой — об ее единоначалии и превосходстве. Спектакль делается коллективом единомышленников — эти широко известные слова Товстоногова получают поддержку. Ничто не совершается вслепую, а все на виду и вместе. Репетиции — не монолог, а диалоги и дискуссии. Идеалом Товстоногов считал возможность импровизационной атмосферы на каждой репетиции. Воспоминания первого тома и записи репетиций во втором показывают, что это иногда удавалось. Реплики Товстоногова — «Закрепляем ваше предложение», «неудачная шутка», «хорошо придумали» — важные сигналы режиссерской реакции. В случае с «Историей лошади» именно активность всех участников — от замечания Лошадки из Табуна и реплики аспиранта, сидящего в сторонке, до открытий Евгения Лебедева, от споров о текстах пьесы и стихов до толкования одного слова из повести Толстого — дала такой многозначительный эффект — спектакль, шедший десятилетия, шедевр режиссерского и актерского искусства. Товстоногов понимал толк в актере и мгновенно

чувствовал, кто перед ним, откликался на талант с радостью, будь те готовый от природы мастер Павел Луспекаев, студент и интеллектуал Сергей Юрский или начинающие на его глазах Андрей Толубеев, Юрий Демич, Сергей Дрейден и переметнувшаяся из актрис в режиссеры Варвара Ша-

балина. Казалось бы, мимоходом сделанное сравнение между Юрским и Невинным — Ломовым из чеховского «Предложения» в гипотетическом исполнении каждого из них — дает урок понимания, от чего должен отталкиваться режиссер при работе над спектаклем.

К ученикам-режиссерам он более требователен и строг. Тут ни панибратства, ни упований на интуицию и импровизацию. Четкие формулировки, которые впору записывать в тетрадку — чего Товстоногов и требовал иногда. Режиссер с точки зрения профессии, как ее понимал Товстоногов, ответчик за театр, за качество спектакля, за искусство. За каждую ошибку актера, за его провал. Такова цена успеха — а он, зрительский успех, непременный итог творчества, с точки зрения мастера. Товстоногов выпустил в жизнь несколько курсов — сначала в Тбилиси, потом в Ленинграде. Общее число учеников, прежде всего режиссеров, солидно: за девять курсов в ленинградском Театральном институте — почти сто человек. Ученики тбилисского периода — Тенгиз Абуладзе, Резо Чхеидзе, Георгий Лордкипанидзе, Елена Иоселиани, Нелли Кутателадзе, Михаил Туманишвили — яркие лица театра и кино послевоенной эпохи.

Поштучно, лицом к лицу, зная возможности каждого, Товстоногов работал над воспитанием наследников. Но были ли они в полном смысле наследниками? Никто не повторил Товстоногова — не только потому, что (они сами в этом признаются) уровень его режиссуры недостижим. Выбор учеников изначально предполагал непохожесть, самостоятельность, самобытность. Это-то и делало другими выпускников мастерской Товстоногова — художников со своей судьбой Евгения Шифферса, Вадима Голикова, Каму Гинкаса, Генриетту Яновскую, Ефима Падве, Владимира Воробьева, Льва Стукалова, Евгения Арье, Геннадия Тростянецкого. Те, кто попал в последние выпуски мастерской Товстоногова — Виктор Крамер, Вадим Фиссон, Лев Эренбург — практически вступили в новую театральную эпоху, и их незавершенный курс у Товстоногова был по существу прощанием с театром конца XX века перед рывком в новое столетие. И тбилисские, и ленинградские ученики знали, что исключительное знание методологии Станиславского и следование ей делали самого Товстоногова наследником мхатовских открытий.

Он не стеснялся говорить «метод», «закон», «правило» — и совсем не в его духе слова «вдохновение», «откровение». Максимум иррационализма, который позволял себе мастер — риск. Он считал, что «режиссерский поиск — всегда немного риск». Почти математический подход к основам профессии в действительности был сочетанием анализа и интуиции. Найти ключ, расшифровать, проникнуть — когда на глазах многих поколений актеров и режиссеров он делал это, свидетели прибегали к слову «чудо», сам же Товстоногов был уверен, что оно доступно всякому, кто овладел методологией. Везде — в учебной аудитории, и на сцене — Товстоногов пользуется понятием «методология». Он неоднократно говорит об открытом К. С. Станиславским законе органического существования актера на сцене.

Записи, публикуемые здесь, важны для понимания всех сторон режиссуры, в том числе ее отношений с публикой. Вряд ли современные режиссеры так открыто, можно сказать, прагматически, ориентируются на зрителей, как это делал Товстоногов. Причем, не с целью нарастить цены на билеты, а с целью создать еще один круг единомышленников. «Нельзя испытывать терпение зрителя», «зрителю ничего не слышно, не видно», «почему зритель должен переводить или знать эти редкие слова?», «зрителю нужно понимать, чего вы хотите» — такие замечания разбросаны по всему тому. Товстоногов всегда помнил о зале. Он знал, кто его зритель и знал его запросы, вкус. Конечно, он знал, и какие «Маши» сидят обычно в особой ложе и как опасны невинные реплики, обращенные туда. В свой художественный заговор (еще одно, ставшее общепринятым, понятие в театральном творчестве) Товстоногов включал зрителей всяких категорий, но тот, к кому он обращался с высказыванием, со спектаклем, был его современником, даже им самим. Не случайно, во время репетиций и занятий со студентами он судит как зритель, ставит себя на место человека из зала, да и его обычное во время подготовки спектакля, место находилось в седьмом ряду, в зале — и оттуда он «делал» спектакль. Во время прогонов он, бывало, ходил по залу с сигаретой и почти беззвучно подавал реплики актерам — как случилось в тот трагический день, когда у Ефима Копеляна был инфаркт. Из зала «он как бы проверял степень заразительности своего спектакля», — говорит С. М. Лосев.

6

Каким образом бесценные записи товстоноговских штудий оказались в руках составителей и издателей? Эта история началась более тридцати лет назад, в 1970-е годы, когда шли репетиции

«Тихого Дона», «Истории лошади», «Прошлого лета в Чулимске», а Товстоногов продолжал преподавать в ЛГИТМиКе. В то время вокруг Товстоногова уже создался круг летописцев — и в театре, и за его пределами. Среди них был выпускник Ленинградского государственного института культуры Семен Лосев. Он поступил в аспирантуру к Товстоногову в 1972 году и окончил ее в 1975-м. Преподавателем на курсе у мастера, неоднократно занимался в режиссерской лаборатории, «до самой смерти Товстоногова». Его жизненной целью стало создание курса лекций Товстоногова. «Я боготворил его с детства. «Пять вечеров» вообще перевернули все» — вспоминал Лосев. При поступлении в аспирантуру-стажировку он досконально знал основные сочинения по режиссуре, вплоть до небольшой статьи Товстоногова «О методе действенного анализа» (во втором издании книги «О профессии режиссера») — теоретического субстрата современной режиссуры. Лосев записывал занятия в институте и репетиции в театре. Записи сразу же расшифровывались, редактировались, уточнялись. Необычайно важно, что значительная часть записей проходила «цензуру» самого Товстоногова. Иногда он соглашался с версиями Лосева, иногда резко критиковал. Например, однажды, после прочтения очередной порции страниц категорически заявил: «Буквализм и отсутствие сверхзадачи репетиции», но записи оставил себе и согласился, что буквализм легко убирается. Поскольку репетиции фиксировались и ранее, Лосев вступал в невольное соревнование с теми, кто уже получил одобрение, в том числе и публикацией (см. об этом примечания к записи репетиций «Смерти Тарелкина» в книге «Георгий Товстоногов. Собирательный портрет»). Дина Морисовна Шварц, читавшая лосевские варианты, не приняла их: «Не пишите ничего вокруг». Прошло тридцать лет, и это «вокруг» стало способом реинкарнации творческой жизни мастера и его спектаклей. Записи Лосева отличались от вполне точных театроведческих записей, от фиксаций таких же аспирантов. Михаил Карнаухов, выпускник ЛГИТМиКа, стажер, вел записи репетиций «Тихого Дона» от читки (10.03.1977) до генеральной репетиции (31.05.1977). Эти записи расшифрованы, но пока не изданы. Они построены монологически — это голос режиссера, создателя. Лосеву же удавалось передавать дух и атмосферу, возникавшие в присутствии Товстоногова. Его записи обладают качеством своеобразной театральности: педагоги, студенты, а в театре актеры и весь вспомогательный состав кажутся персонажами пьес, называемых привычно и академически то «занятиями», то «репетициями». Самый же яркий персонаж, главный герой этой многосерийной драматургии — Георгий Александрович Товстоногов с его темпераментом и способностью эмоционально приковать к себе внимание публики. «Как вы этого не понимаете?» — то и дело с наивностью гения повторяет Товстоногов тем, кто не поспевает за ним. «В «Чулимске», — вспоминает Лосев, — было много смешных и нелепых вещей, которые я записывал, и он ничего не менял, только что-то поправлял». Достаточно ремарки — «сухо» или «тихо-тихо, даже ласково сказал Георгий Александрович», чтобы изменилась обстановка. Раскованно, иногда комедийно, иногда серьезно, порой жестоко разворачиваются отношения учителя и учеников. В самые острые моменты на второй план уходит быт. Студент пришел на занятия нетрезвым, ему дали двадцать минут, чтобы привести себя в чувство. После просмотра куска Товстоногов доволен. «Двадцать минут под краном с холодной водой», — объясняет А. И. Кацман. — «Да я не про это. Вот оно, подлинно импровизационное самочувствие».

Годы общения с Товстоноговым и работа над записями полны драматических моментов, которые иногда прорываются на страницы, но многое остается «за кадром». Например, отлучение от театра, когда Лосев задремал на репетиции, и в наказание у него на полгода отняли пропуск в БДТ. Или гнев по поводу магнитофона, купленного (в те годы это было дорого и недоступно) специально, чтобы ничего не упустить, — гнев, вызванной «большим кругом обстоятельств», то есть внутриполитической обстановкой в стране и ожиданием «вызовов на ковер» в обком партии и разгона театра. Лосев признается, что после того, как Товстоногов его «допрашивал», кто позволил, он в перерыве расплакался. Ведь разрешение на магнитофон было дано мастером, а сначала Лосев писал вручную, изучал стенографию, выработал свою систему значков на основе самых распространенных выражений театрального словаря, вроде «предлагаемых обстоятельств» или «действия». Гнев был не неправедным, но ради продолжения дела аспирант смирился и снова перешел на перо и бумагу.

Историческая подлинность записей «Истории лошади» подтверждается еще одним замечательным хронистом творчества Товстоногова — Л. Н. Мартыновой. Она поступила в аспирантуру

к Товстоногову до Лосева, защитила диссертацию на тему «Проблемы режиссерской педагогики Г. А. Товстоногова (1965—1975)». Это была первая диссертация, связанная с режиссерской педагогикой мастера, Мартынова также первой начала записывать занятия Товстоногова. Над записями «Истории лошади» они работали вместе с Лосевым, совместно расшифровывали, переводили в машинопись. Людмила Николаевна приняла активное участие в подготовке материалов этого тома к печати. Что касается занятий в ЛГИТМиКе, то Мартынова «вела» курс Тростянецкого — Ветрогонова с самого начала, Лосев должен был подключиться к нему на третьем-четвертом году обучения, практически же он записал еще вступительный коллоквиум (опубликовано в журнале «Вестник театра», Рига, 1990, № 3, с. 30—41 под названием «Товстоногов ведет коллоквиум») и занятия первых семестров. Предшествующий курс Арье (так, по фамилиям студентов, курсы обозначались и в институте, и впоследствии, в истории) Лосев тоже наблюдал и записывал на третьем-четвертом году обучения. Он не объял необъятного: в записях есть неизбежная фрагментарность, но направление и педагогическая манера Товстоногова схвачены. Композиция материалов тома принадлежит Лосеву, на что хотелось бы обратить внимание. Занятия и репетиции чередуются, а иногда занятие как бы разрывается фрагментом репетиции, таким образом сближаются явления, хронологически и по месту действия отдаленные друг от друга. Те комментарии, которыми Лосев сопровождает записи, отрывки из бесед с Товстоноговым, Кочергиным, артистами БДТ, делают материал более живописным, добавляют впечатлений. Встречи с педагогами Института культуры, которые тоже вошли в том, сочетают формулировки и выкладки с показательными режиссерскими разборами, это уникальный документ, исторический практикум.

И еще одна особенность тома: он проиллюстрирован рисунками Семена Лосева. Не только главные действующие лица, но и те, кто не виден в зрительном зале, все участники творческого заговора запечатлены в этих набросках. Многие — неоднократно, в разных жанрах, вплоть до дружеских шаржей. Будущие режиссеры, а тогда студенты, их педагоги тоже увидены очевидцем, наделенным даром портретиста.

Обозревая товстоноговское наследие, представленное во втором томе, задумываешься о том, как оно прозвучит сейчас, в контексте современного театра. Сколь важны сегодня методология и законы Станиславского? Чем отличается профессия в ее нынешнем понимании от товстоноговских представлений? Ведь мастер предрекал наступление «самовыражения» в театре и предостерегал: «самовыражение» в режиссуре позволено лишь гениям, к коим он причислял Мейерхольда, для остальных «смертных», в том числе и для себя, он оставлял приоритет автора, драматурга.

Сейчас так называемая система Станиславского все более активно пересматривается и переоценивается. Выдвигаются новые методы воспитания актера и новые принципы режиссуры. Станиславский (в который раз?) объявляется устаревшим. Товстоногов, учившийся у Лобанова, Попова, Мейерхольда, считал, что методология Станиславского — вечная, что она действительна для всех типов и направлений театра, что переживание, абсурд, условность и игровой театр в равной мере подчинены закону органического существования актера на сцене, что режиссеру необходимо обладать «чувством органики процесса». «Метод действенного анализа», «метод физических действий» оставались для него главными инструментами конструирования спектакля. Мыслить действенно — напутствие ученикам. Этюдный метод для Товстоногова — «скорее педагогический, чем практический прием». При всем этом он не был догматиком. Он мог сказать: «Я так установил? Значит, я и отменяю». Отменялись варианты; а логика, порядок мысли были несокрушимыми.

Записи репетиций, бесед, занятий, сделанные тридцать лет назад, обращены в сегодняшний день. Наследие Товстоногова сохранилось не только в книгах. Оно снова и снова возникает из хранилищ всеобщей памяти, из ее запасников. Наверняка, откроются новые источники. Это наследие великого режиссера. Театр сохранить невозможно. О спектаклях БДТ, об его главном режиссере будут еще писать. Хочется верить, что эта книга поможет историкам и исследователям, актерам и режиссерам проанализировать театральные открытия Товстоногова, понять, из чего, из каких фондов эрудиции, воспитания, труда, живого чувства времени рождались спектакли, делавшие БДТ очагом современной отечественной культуры.

Елена Горфункель

Уроки 1972-1974

РЕЖИССЕРСКИЙ КЛАСС Г. А. ТОВСТОНОГОВА,
ВТОРОЙ ПЕДАГОГ - А. И. КАЦМАН
Выпуск 1975 года

Арье Е. М. Анисимов В. И. Горошевский Э. Г. Лебедев А. Е. Масленников Д. А. Пахомов Н. И. Резцов М. И. Чернядев В. К.

3 КУРС, 1 СЕМЕСТР

14 ноября 1972 года Режиссерский анализ пьесы Н. В. Гоголя «Игроки»

Во время занятия киносъемка.

Обозначая тему занятия, Аркадий Иосифович Кацман сказал, что необходимо определить сквозное действие в гоголевских «Игроках». «Борьба за деньги» — этого мало. Как влияет на определение сквозного тема доверия?

ТОВСТОНОГОВ. Кто с кем борется за доверие?

КАЦМАН. Ну, вы же не будете отрицать, что в пьесе эта тема есть?!

ТОВСТОНОГОВ. Кто с кем? Ихарев с жуликами? Что такое сквозное пьесы? То — за чем мы следим. Разве мы следим за тем, как исчезает и возникает доверие? Нам важно знать: сорвет Ихарев куш или нет? Это главное. Сквозное «Игроков» — борьба за выигрыш! Зритель по первому слою следит за самым элементарным: женится, к примеру, Подколесин или нет? Сквозное проявляет анекдот сюжета — фабулу. Не нужно в определениях сквозного действия выражать нравственную, эстетическую, философскую точки зрения. Если сквозное определено и построено верно, оно рождает, выталкивает эти пласты. Но само сквозное пьесы должно быть в основе своей элементарным, как и физическая задача.

ЕВГЕНИЙ А. В некоторых пьесах сквозное ощущается с самого начала, в некоторых — не сразу. Как проявляется сквозное?

ТОВСТОНОГОВ. Читая произведение, как правило, сначала мы погружаемся в сюжет, в те обстоятельства, которые двигали бы жизнь, если бы не было завязки. Это называют экспозицией. Сквозное в экспозиции существует подспудно, в завязке оно проявляется. Но есть такого рода драматургия, где экспозиция либо сведена к минимуму, либо отсутствует. Островский — «На всякого мудреца довольно простоты», Шекспир — «Ричард Третий». Здесь мы сразу находимся в сфере сквозного. А в «Гамлете», к примеру, сквозное выявляется после встречи Гамлета с Призраком.

АЛЕКСЕЙ Л. А исходное?

ТОВСТОНОГОВ. «Гамлета»? Ну, тут много может быть вариантов. Смерть отца; смена королей; мать вышла замуж, хотя сорока дней не прошло; убийство короля; появление призрака, ведь впервые он появился до начала истории, рассказанной в пьесе. Чем объемнее произведение, тем больше вариантов.

ЭРИК Г. А в чеховской драматургии сквозное включает в себя нравственные и философские пласты?

ТОВСТОНОГОВ. В любой драматургии сквозное должно определяться элементарно. Повторяю: как и простейшая задача выявляет в результате сложнейшую гамму чувств, так и сквозное пьесы, если оно определено верно, — выталкивает и философское, и нравственное, и эстетическое.

ЭРИК Г. А сквозное роли?

ТОВСТОНОГОВ. Сквозное роли — цель в пределах пьесы. Верное определение цели дает характер. Подчеркиваю: если цель определена верно.

ЭРИК Г. Гениальное — всегда просто?!

ТОВСТОНОГОВ. Вся сложность системы в том, что только точное определение простейше-

го действия раскрывает и выталкивает глубину сложнейшего! А не только: «Гениальное — это всегда просто!» Причем, интересная закономерность: чем аморфнее внешнее действие, тем сложнее внутренний ход. Внешнее безразличие, а на самом деле — трагедия. Это первым открыл Чехов. Плохой режиссер, стараясь спасти пьесу, ищет внешний динамизм там, где не надо! Еще есть вопросы? Нет? Тогда перейдем к «Игрокам». Давайте почитаем.

11

Евгений Арье

Студенты попросили Георгия Александровича распределить роли и прочли начало пьесы.

Вячеслав А. — Половой,

Дмитрий М. — Ихарев.

ТОВСТОНОГОВ. Как назвали кусок?

ЕВГЕНИЙ А. Условное название «Приезд в логово».

ТОВСТОНОГОВ. «Логово» — это для честного человека. Ихарев — жулик. Не просто жулик, а мастер, виртуоз! Он сам по себе «логово». Я бы назвал... Как это в кино называется, когда артисты впервые приходят в выстроенный павильон, и им предлагается?.. Предлагается освоить площадку. «Освоение».

МИХАИЛ Р. Вы предлагаете назвать кусок «Освоение»? А по-моему, «освоение» пойдет дальше.

ТОВСТОНОГОВ. Не надо заглядывать вперед. Пойдем по этой логике. Вернемся, обратным ходом проверим. Может, впереди уже не «освоение». А может быть, это один общий кусок. Итак, что стоит за текстом? Что для нас важно? Хотя эти люди друг с другом не знакомы, они все друг про друга понимают. Это важнейшее обстоятельство. Диалог полового и Ихарева — неожиданный для них? Обычный. В этом все дело.

ВЯЧЕСЛАВ А. У меня задача — заманить?

НИКОЛАЙ П. Почему «заманить»? Ихарев приехал, никуда не денется. Тебе надо побольше чаевых.

ТОВСТОНОГОВ. Не в чаевых дело. С самого начала ясно: приехал — с него я должен получить полагающееся. «Заманить» — тоже ложное определение. Бармен в гостинице «Астория» или «Ленинград» безошибочно определяет: вошел фарцовщик! Поэтому для Полового важно определить, кто приехал, каков ранг Ихарева? И, определив, передать остальным.

ЕВГЕНИЙ А. А почему тогда остальные не понимают, кто он?

ТОВСТОНОГОВ. Давайте не опережать события. Проверим эту версию. Может быть, все понимают, а делают вид, что не понимают?

ДМИТРИЙ М. Какая у меня задача? Расположить слугу к себе?

ТОВСТОНОГОВ. «Расположить к себе» обычно ничего не дает. Ну подумайте сами, представьте, что при этом вы будете делать? Заискивать? Улыбаться? Разве слуга на первом плане в существовании Ихарева?

НИКОЛАЙ П. Ихареву надо найти партнеров.

ТОВСТОНОГОВ. Для этого не надо усилий. Они найдутся.

ДМИТРИЙ М. Изучить ситуацию...

ТОВСТОНОГОВ. Как это сыграть? Ну, осмотрю помещение и что?

ВЯЧЕСЛАВ А. Предъявить себя...

ТОВСТОНОГОВ. Тоже абстракция.

ЭРИК Г. У Ихарева должно быть предощущение игры.

ТОВСТОНОГОВ. Вот я исполнитель роли Ихарева. Пока ничего из сказанного вами не зажгло меня! Не дало мне импульса к существованию! Вот я вышел на площадку. Что мне делать? Хожу, болтаюсь, как ... цветок в проруби.

КАЦМАН. А где объект? Разве слуга?

НИКОЛАЙ П. Он — Король! Император! Наполеон! Он «Аделаиду» создал! Это будущее состояние!

ЕВГЕНИЙ А. Объект — игра. Ихарев весь в мечте об игре!

ДМИТРИЙ М. Действие — подготовить себя к игре?

ТОВСТОНОГОВ. Мы задаем героя. Значит, в его поведении должна быть загадка? Несомненно, да? Что же должно быть в поведении Ихарева, чтобы эта загадка появилась? Ведь «загадку» вообще не сыграть?! Что же я, Ихарев, должен делать?

12

ВЯЧЕСЛАВ А. Может, он вбегает первым, выносит шкатулку?

КАЦМАН. Ну, нет, зачем это?

ТОВСТОНОГОВ. Подождите, может быть, в этом что-то есть?! Мы же не знаем, что предлагается дальше.

ВЯЧЕСЛАВ А. Ихарев выносит шкатулку, открывает, рассматривает колоду...

ТОВСТОНОГОВ. Нет, он смотрел на нее тысячу раз. Но внести шкатулку самому — хорошо. Что может дальше? Думайте!

АЛЕКСЕЙ Л. Его задача — осмотреть номер.

ТОВСТОНОГОВ. Зачем? Этот процесс всегда присутствует. Важно — во имя чего?

АСПИРАНТ. Куда бежать в случае чего?

ТОВСТОНОГОВ. Вы знаете, два математика нашли способ выиграть в рулетку. Имея большую исходную сумму, они в результате при длинной протяженности игры выигрывают сумму более крупную. Представьте, они приехали играть. Выбрали гостиницу. Пришли заселяться. Завтра они будут миллионерами. Как они войдут в номер? Что было бы, если бы здесь не существовало слуги? Другими словами, если здесь слуга, что Ихареву сложней всего? Не выдать себя!

АЛЕКСЕЙ Л. А как сформулировать действие без «не»? С позитивной точки зрения?

ТОВСТОНОГОВ. Надо всеми силами стараться сыграть ординарного приезжего! А что делает ординарный приезжий? Ведет разговор о блохах, о том, играют или нет и так далее.

ЕВГЕНИЙ А. А не много ли он, в таком случае, отдал слуге денег?

ТОВСТОНОГОВ. А тут он выдал себя! Безумец, притворяющийся нормальным, — это уже в чем-то гоголевский отбор предлагаемых обстоятельств!

ДМИТРИЙ М. Может быть, он влетел по лестнице?

ТОВСТОНОГОВ. Давайте попробуем.

21 ноября 1972 года
Режиссерский анализ отрывков из повести Б. Лавренева «Сорок первый»

ТОВСТОНОГОВ. Значит, вы, Женя, остановились на «Сорок первом» Лавренева? Прочтите отрывок и разберите его.

ЕВГЕНИЙ А. Сейчас мне очень сложно.

ТОВСТОНОГОВ. А когда будет легко? Хорошо, чтобы сложно было всегда. Давайте попробуем.

Евгений А. прочел отрывок из повести.

ТОВСТОНОГОВ. А вас не смущает такая архаичная литература?

ЕВГЕНИЙ А. Почему архаичная?

ТОВСТОНОГОВ. Не смущает? Ну, что ж, как вы определили конфликт сцены?

ЕВГЕНИЙ А. Говорухо-Отрок почти не говорит с Марюткой...

ТОВСТОНОГОВ. Как это? По-вашему, здесь нет конфликта?

ЕВГЕНИЙ А. По результату — поначалу идиллия.

ТОВСТОНОГОВ. По результату — возможно, а по процессу? Действенный анализ вы начали делать? Определили событийный ряд? Как вы назвали события?

ЕВГЕНИЙ А. Второе событие я назвал «Враги». Первое затрудняюсь определить, потому что, с одной стороны, я знаю, что мне необходимо. С другой, — сомневаюсь, возможно ли это осуществить на сцене? В каких доступных пределах? И, если нельзя, надо искать что-то другое, а что — пока не могу решить.

ТОВСТОНОГОВ. Что же такое происходит в начале, что невозможно осуществить на сцене?

ЕВГЕНИЙ А. Отрывок начинается с их близости.

Товстоногов попросил дать ему книгу, снял очки, приблизил текст к глазам и, шевеля губами, прочел про себя начало.

13

ЕВГЕНИЙ А. Как сыграть близость, пока не знаю, но мне нужно начать сцену с нее. Со страстной и в доступных сценических пределах откровенной близости. Мне нужны супруги, которые не несколько дней, а как бы много лет прожили вместе.

ТОВСТОНОГОВ. А вам не кажется, что одно исключает другое??

ЕВГЕНИЙ А. Что именно?

ТОВСТОНОГОВ. Супруги, прожившие много лет, не исключают страстную близость?

ЕВГЕНИЙ А. Не знаю, мне так не кажется.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, хорошо, продолжайте.

ЕВГЕНИЙ А. Откуда возникла эта страсть? Конечно, только на этом острове, в этих условных обстоятельствах. Но Говорухо стал жить с Марюткой не только потому, что на острове одна женщина. Ее духовный потенциал — открытие для него! Кроме того, важно, что и у него есть идеалы, которые затаились, несмотря на то, что их подкосило Время перелома эпохи. И у него есть нерастраченные, никому не нужные колоссальные силы...

ТОВСТОНОГОВ. Где это подтверждается материалом?

ЕВГЕНИЙ А. Если вы помните начало рассказа, там отряд с пленным белогвардейским офицером идет по пустыне. Все смертельно устали, а он несгибаем. Его воля управляет телом. Мне кажется, автор подсказывает характер персонажа, его сквозное самочувствие. Замкнут, сосредоточен на своем внутреннем мире. Человек — загадка. И вот в первый раз в жизни этот офицер, не привыкший хныкать, стонать, делиться с кем-либо тем, что у него там внутри творится, в порыве любовной страсти раскрылся перед ней. Первое событие «Близость», но это не совсем точное название.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, и разве здесь нет уже конфликта между ними?

ЕВГЕНИЙ А. Нет.

ТОВСТОНОГОВ. А разве есть сцены вне конфликта?

ЕВГЕНИЙ А. Я пока не могу его обнаружить.

ТОВСТОНОГОВ. Все ваши поиски должны быть направлены на обнаружение конфликта. Вы назвали второе событие «Враги». Так разве врагами они стали от столкновения с каким-то внешним фактом?

ЕВГЕНИЙ А. Нет.

ТОВСТОНОГОВ. Значит, конфликт уже назревал изнутри?

ЕВГЕНИЙ А. Видимо.

ТОВСТОНОГОВ. Отчего же произошел перелом? Какое обстоятельство создало новое событие? Что к нему привело? Какой импульс вызвал его? Почему вдруг из внешне идиллических отношений развернулся скандал? Что послужило поводом к тому, что Марютка ощерилась и ударила его по физиономии?

ЕВГЕНИЙ А. А это здесь — я уверен — нельзя точно определить.

ТОВСТОНОГОВ. Тогда это нельзя играть! Как может актер жить на площадке, если у него не определено существование? Не понимаю, как вы на третьем курсе обучения можете говорить такое, Женя? Меня огорчает не то, что вы не можете точно определить действие — это полбеды, а то, что вы говорите: конфликт определить нельзя! Этот ваш ход рассуждений не достоин студента режиссерского курса!

ЕВГЕНИЙ А. Но в самом начале...

ТОВСТОНОГОВ. Ни секунды!

ЕВГЕНИЙ А. То, что в любой идиллии должен быть конфликт — это ясно...

КАЦМАН. Борьба!

ЕВГЕНИЙ А. Но как обнаружить конфликт в любовной сцене?

КАЦМАН. Борьбу! Борьбу, Женя! Мы же говорили, что борьба идет непрерывно!

ТОВСТОНОГОВ. Подождите, Аркадий Иосифович, дайте мне студентов послушать, с вами мы можем и дома поговорить!

ЕВГЕНИЙ А. Какой конфликт в любовной сцене? Ведь классовые различия в любви не проявляются....

14

ТОВСТОНОГОВ. Представим себе такую ситуацию. Море. Пляж. Мужчина и женщина.

Классовых различий нет. Вечер. Пляж опустел. Стемнело. Идет страстная любовная сцена. Представили? И что, в ней нет конфликта?

КАЦМАН. Борьбы, Георгий Александрович, борьбы.

Кацман что-то активно стал нашептывать Товстоногову.

ТОВСТОНОГОВ. Аркадий Иосифович! Давайте прекратим путаницу в терминологии! Борьба и есть процесс развития конфликта! Конфликт как столкновение идей, мировоззрений реализуется в локальной борьбе! И студенты третьего режиссерского курса это прекрасно знают! Во всяком случае, должны знать!

Хемингуэй, «Кошка под дождем», помните? Принести кошку в номер гостиницы или нет? Вот все, что решается в этом рассказе! И что, там нет конфликта? Или классический пример: «Ромео и Джульетта», сцена под балконом. Нет конфликта?

И, кстати, возвращаясь к «Сорок первому», для меня сомнительно, что сцена начинается со страстной близости. Пыл и эротическое влечение ушли в прошлое.

ЕВГЕНИЙ А. Почему, Георгий Александрович?

ТОВСТОНОГОВ. Да потому, что я только что прочел Лавренева. Что Марютка у автора делает? Чистит рыбу. А у Говорухи-Отрока язвы на деснах. Если пыл страсти, то о язвах не думаешь! Никакого ощущения безоблачного счастья! И разве Говорухо к ней обращается? Это же, по сути, монолог! Раньше, рассказывая ей про Робинзона, он подыскивал слова, чтобы она смогла представить себе, увидеть им рассказанное. А теперь? Он же выдал себя тем, что считает Марютку недостойной что-либо воспринять! Он разговаривает с ней, как с неодушевленным предметом! Разве она не настораживается? Разве она не понимает, что возникла диссонирующая нота в их отношениях?

ЕВГЕНИЙ А. Она это чувствует...

ТОВСТОНОГОВ. А как же! Он же не воспринимает ее как личность, которая может иметь хоть какие-то позиции! Теперь надо найти поворотное обстоятельство. Если поначалу в первом куске не близость, а напротив, они разобщены, то, что же дальше? У него начинается процесс ее постижения! И высшая точка создает ситуацию, при которой он узнает, что она понимает его. Он обалдел не столько потому, что она ударила его, а оттого, что поняла! Оказывается, поняла! Вот высший признак оценки! Вот главное обстоятельство!

ЕВГЕНИЙ А. А разве не может быть так, что именно возникшая близость дала повод для его откровения?

ТОВСТОНОГОВ. Тогда получится нелепая сцена.

ЕВГЕНИЙ А. Не понимаю — почему?

ТОВСТОНОГОВ. Потому что свойство умного человека понимать, с кем ты говоришь. В чем парадокс сцены? Не рассчитывая на ее понимание, он узнает, что Марютка прекрасно его поняла. А иначе он полный дурак!

ЕВГЕНИЙ А. Все-таки не понимаю, Георгий Александрович, почему он не может рассчитывать на ее понимание? Разве он не может искать у нее сочувствие?

ТОВСТОНОГОВ. А разве Марютка нужна Говорухо-Отроку в его представлении о своем будущем? И эта сцена, и весь рассказ о том, что ее любимый человек оказывается врагом.

ЕВГЕНИЙ А. Разве? Он же враг для нее с самого начала.

КАЦМАН. Был врагом. А потом, неожиданно для себя самой, она увидела в нем дорогого и родного человека! Прелесть рассказа в том, что враги могут не только договориться, а даже полюбить друг друга. Но, оказывается, мир такой, что любви вне этого острова быть не может.

ТОВСТОНОГОВ. Причем важно, что у них разная природа этого чувства. У нее сильнее, чем у него. Ей даже в мыслях трудно признаться себе, что с ней будет, если она его потеряет? Конец жизни. Трагедия. Для него — нет. Я не отрицаю, что она ему нравится, что он ею увлекся. Но если потеряет ее, то жаль, но, увы... Не более.

АЛЕКСЕЙ Л. Что нам дает различие в их любви?

ТОВСТОНОГОВ. Если бы любовь была обоюдная, равноценная, то Лавреневу не потребовались бы такие условные обстоятельства. Достаточно малейшего сдвига, одного неверного шага, и последует разрушение любви.

АЛЕКСЕЙ Л. И все-таки непонятно, почему он не может строить планы на будущее, вклю-

чая в них и ее?

ТОВСТОНОГОВ. Вы можете представить себе петербургский салон и его с ней там? Да он сгорит со стыда! И за нее будет неудобно, и за себя! Да он ее вышвырнет оттуда! А она будет им гордиться в любых обстоятельствах! Почему я на этом настаиваю? Нельзя зачеркивать достоверность среды, где он рос, воспитывался, формировался. Все это, в конечном счете, и влияет на разрыв. Я думаю, что мы застаем его в момент охлаждения к ней. И все обстоятельства приготовлены к будущему разрыву.

О чем идет речь в первом куске? Прошла длительная часть медового месяца. Наметилось размежевание, а не соединение. Он уже не считается с Марюткой как с интеллектуальной единицей. Говорухо уверен, что Марютка первобытна. Но оказывается, нет?! И тут выступает центральная тема рассказа: мнимые ценности и подлинные. За чем мы следим, читая рассказ? За развитием каких основных событий? Сначала детский рисунок: красные и белые. Как в «Неуловимых мстителях», помните? Потом, нет, не стандартно: она — фанатичка, а в нем — духовное начало. Симпатии на его стороне. Сходятся, и постепенно его преимущества обесцениваются. А в ней обнаруживается цельность. Ее духовный потенциал оказывается глубже.

ЕВГЕНИЙ А. Георгий Александрович, а о чем ставить сегодня?

ТОВСТОНОГОВ. А я вас сразу спросил про архаичность. Мне кажется, это произведение — дань своему времени. К сожалению.

ЕВГЕНИЙ А. Марютка, какая бы цельность в ней не вскрывалась, фанатичка. Мне бы не хотелось сегодня утверждать фанатизм. Говорухо-Отрок вне крайностей. Он — ни с этими, ни с теми. Он мог быть писателем, ученым, исследователем, букинистом. Ну, разве нельзя поставить рассказ, сохранив симпатии на его стороне?

ТОВСТОНОГОВ. Поставить можно как угодно, но сейчас мы анализируем автора. У Лавренева на чьей стороне симпатии?

ЕВГЕНИЙ А. Ну, у Лавренева на ее...

ТОВСТОНОГОВ. ...с горечью говорите вы.

ЕВГЕНИЙ А. Что-что?

ТОВСТОНОГОВ. Я сказал: с горечью говорите вы, что симпатии у Лавренева не на той стороне, на которой вам хотелось бы.

ЕВГЕНИЙ А. Значит, ваше впечатление...

ТОВСТОНОГОВ. ...безнадежно устаревшего рассказа.

АЛЕКСЕЙ Л. А может, они оба фанатичны в другом? В своих чувствах? Революции приходят и уходят, а чувства остаются? Про это можно ставить?

ТОВСТОНОГОВ. Исходная позиция абстрактного искусства. В процессе развития данного конфликта я должен встать по какую-то сторону баррикад? Должен или нет? Или вас волнует любовь, а классовая борьба, о которой пишет автор, вас не волнует? Тогда не ставьте это произведение, возьмите такое, где любовь вне классовой борьбы.

КАЦМАН. Георгий Александрович, в Чехословакии...

ТОВСТОНОГОВ. А если берете это произведение, то извольте выбрать какую-то позицию!

КАЦМАН. Георгий Александрович, я видел в Чехословакии сцены из «Сорок первого». Там как раз сочувствие на его стороне, но это не противоречит тому, о чем вы говорили! В спектакле очень много любовных сцен, которых нет у Лавренева. Причем эти сцены настолько откровенны, что иногда их просто неловко смотреть. С режиссером я увиделся позже, он приехал вечером, и мы всю ночь проговорили. Это хромой такой парень, болезненно переживающий свою неполноценность. Всю свою боль он выбрасывает в спектакли. Жаловался, что не пускают в Советский Союз.

ТОВСТОНОГОВ. При чем здесь чехословацкий режиссер, Аркадий Иосифович? Что вы пытаетесь доказать?

КАЦМАН. У него в спектакле остались симпатии к офицеру.

ТОВСТОНОГОВ. Нет, надо видеть! Надо самому видеть. Не верится, что это можно сделать, не сломав структуру рассказа, не изменив условий игры автора.

МИХАИЛ Р. А разве не может быть так, что одна часть зрителей сочувствует, предположим, герою, вторая — героине.

ТОВСТОНОГОВ. Когда режиссер говорит: «А, знаете, пусть зритель сам выбирает, кому сочувствовать», — можно безошибочно констатировать, что он не владеет профессией. Режиссер обязан уметь сознательно управлять партитурой эмоций зрительного зала!

МИХАИЛ Р. А всегда ли сочувствие лежит на одной стороне?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно, нет. Но в данном случае я рассуждаю по законам автора. Скажем, у Чехова не так. Но то Чехов!.. А тут Лавренев. Тут автору нужна была не симпатия к белогвардейскому офицеру, а его симпатичные черты для того, чтобы усилить ее трагедию.

МИХАИЛ Р. А в чем трагедия?

ТОВСТОНОГОВ. Трагедия в том, что она убивает не только врага, а человека, ставшего ей близким. Она убивает человечность в себе. Классовое побеждает естественное! Несовременно сегодня? Согласен. Поэтому и считаю: «Сорок первый» — дань автора времени. Сегодня такого рода фанатизм, классовая интуиция, а вместе с ней авторская идея — все это оборачивается китайской идеологией. И тут два пути: либо идти за автором, либо ломать хребет его драматургии! Середины нет. Китайский фанатизм или чехословацкий спектакль, так как нет половинчатого Аркадия Иосифовича! Нет, наверняка! И правильно, Аркадий Иосифович, что этот спектакль к нам не пустили! Хватит с нас и своих спектаклей по переломанным пьесам!

ЕВГЕНИЙ А. Георгий Александрович, а как можно назвать первый кусок?

ТОВСТОНОГОВ. Не «Близость» — это уж точно. Давайте подумаем. Значит, сначала еще раз, что происходит? Она чувствует, что он к ней охладевает. Поэтому не мешает ему заниматься своими делами, вслушивается. А он не представляет себе, что она его может понять. «Будни». «Конец медового месяца». Причем, что раздражает Марютку больше всего? Его внеклассовая позиция! Ему непременно хочется на свою сухумскую дачу! Ему кажется, что там он обретет желаемый покой! Он уверен, что туда никогда не придет советская власть, в нашу дорогую Абхазию! Итак, наша беда: из общей сферы мы не выходим в авторскую линию взаимоотношений. Наше занятие в этом смысле поучительное. К проверке анализа событийного ряда быть готовым всем в любую минуту. Надо, чтобы вы были тренированы в этом. Хочется, чтоб вы скорее добрались до ваших отношений с живыми людьми, до встречи с актерами. Какие будут вопросы?

ВЛАДИМИР Ч. Непременная расстановка в тот или иной лагерь. Не упрощает ли это глубину материала? Мне кажется это подгонкой, уничтожением нюансов.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, во-первых, у Чехова никого ни в какой лагерь и не расставишь. Все — с одной стороны, а предлагаемые обстоятельства жизни — с другой. Так что не всегда расстановка непременна. Ну, а во-вторых, возьмем лучшую пьесу мировой драматургии, где расстановка лагерей есть. «Гамлет». Кроме самого Гамлета, кто его главный противник? Клавдий. Дальше — Полоний. Ну, и смотрите, кто — за, кто — против. Какова цель каждого персонажа? А, значит, каков характер. И, если это точно определено, каждый из персонажей вносит свою гамму нюансов. В нашей профессии все философское надо уметь сводить к точному элементарному действию. Зритель в зале всегда следит за простейшим. Но если оно найдено верно, то за ним открываются другие пласты. И ни расстановка сил, ни цели, ни действия ничего не обедняют, а обогащают при подлинном, достоверном и заразительном воплощении.

Вячеслав Анисимов

Сегодня меня резануло и не отпускает ваше, Женя: «Здесь нет конфликта». Надеюсь, что это оговорка, досадная, но случайная. Не может же быть, что после стольких бесед, примеров, актерских проб, вы думали, что с точки зрения нашей профессии есть миг бесконфликтности. Необходим постоянный тренаж. Любую идиллию стараться переводить в борьбу. Гитлер и Чембер-лен говорят о Чехословакии. Вроде бы заурядный разговор. Но я же знаю, что за ним целая трагедия. Перечитываю, разгадываю, что по действию? По целям? Что кому нужно? Чемберлену — сохранить мужество, твердость. Гитлеру — умягчать твердость Чемберлена и отщипывая по щепотке его мужество, подавить в целом.

Секретарь обкома и я. Со стороны — разговор ни о чем. А за этими двадцатью минутами — жизнь: уходить из театра или нет?

Сталин и де Голль. Всю ночь разговор о Польше. Прочесть стенограмму — милый разговор, цепь простых физических действий. На самом деле — поединок. Выиграл Сталин, хотя победа была уже заготовлена заранее. Кстати, интересное наблюдение стенографа. Там стоял огромный банкетный стол, но было не до еды. К часам пяти утра Сталин проголодался. Де Голль, уходя, перепутал направление выхода и случайно заглянул в зал, где только что с ним была беседа. Знаете, что он увидел? Как жадно Сталин ест. Активно работающие челюсти, представляете? Как хорошо это можно сыграть: через простейшее — характер! Не бойтесь простоты формулировок. Они и призваны быть простыми. Бойтесь лобового определения конфликта. Ничто так не обедняет построение сцены, не делает его примитивным, как прямое столкновение.

ВЯЧЕСЛАВ А. Вы сказали сегодня, что режиссер обязан научиться сознательно управлять партитурой эмоций зрительного зала. Но ведь качество темперамента зрителей разное?! Один будет смеяться, другой улыбнется, третьему вообще не смешно. Как быть?

ТОВСТОНОГОВ. Действительно, существует противоречие. С одной стороны, в искусстве все кажется многозначным; с другой стороны, мы хотим, чтобы зритель прочел именно так. Как быть? Нужна такая сила убедительности, заразительности построения, чтобы все зрительские темпераменты, так или иначе, сошлись в конусе вашего решения, подчинились ему. Другого нам не дано.

А почему вы не приходите на репетиции в БДТ? Мы скоро выпускаем «Хануму». Куплеты, песни, рожденные драматическим действием, водевиль с ностальгическим оттенком по древней Грузии. Разве вас не интересует поиск такого способа существования? Вряд ли, пока вы учитесь, сможете еще раз в нашем театре увидеть такое. В БДТ это редко бывает.

12 декабря 1972 года
Режиссерский анализ сцены из пьесы В. Розова «В день свадьбы»

Начало занятия вел А. И. Кацман. Разбиралась сцена из пьесы Л. Леонова «Нашествие», режиссер Эрик Г., затем «Жестокость» П. Нилина, режиссер Михаил Р. Через полтора часа беседы все студенты, будто по команде, одновременно вынули по пачке сигарет. Кацман спросил, что это за демонстрация?

— Сегодня придет Георгий Александрович. Если он появится сию минуту, то у нас еще полтора часа без перерыва.

— Идите-курите, — махнул рукой Кацман.

Только вышли на лестницу, снизу послышались «шаги Командора».

ТОВСТОНОГОВ. Здравствуйте, садитесь. *(Кацману.)* Ну, как идут дела?

КАЦМАН. Да вот, пока неважно.

ТОВСТОНОГОВ. А что такое?

Михаил Резцов

КАЦМАН. Очень медленно раскачиваются все. Спрашиваю, говорят: не готовы.

ТОВСТОНОГОВ. Срок, установленный мной, прошел?

КАЦМАН. Да.

ТОВСТОНОГОВ. А что значит «не готовы»? Вызывать надо.

КАЦМАН. Я вызываю.

ТОВСТОНОГОВ. «Не готовы» — незачем сюда приходить! У вас что, времени на отрывки не хватает? *(Михаилу Р.)* У вас какой отрывок?

МИХАИЛ Р. «Жестокость» Нилина.

ТОВСТОНОГОВ. Почему не готовы?

МИХАИЛ Р. Почему «не готов»? Я готов, Георгий Александрович! Сейчас только что разговаривали с Аркадием Иосифовичем об изменениях в инсценировке.

ТОВСТОНОГОВ. Каких изменениях?

МИХАИЛ Р. У Опоркова не совсем удачная инсценировка. Я хочу добавить две сцены по линии Баукина.

ТОВСТОНОГОВ *(Владимиру* ¥.). У вас какая пьеса?

ВЛАДИМИР Ч. «В день свадьбы» Розова.

ТОВСТОНОГОВ. Прочтите отрывок.

ВЛАДИМИР Ч. Георгий Александрович! Я не могу прочесть. У меня нет с собой пьесы, она у актеров.

ТОВСТОНОГОВ. А по какому праву вы приходите на занятия вне текста?

ВЛАДИМИР Ч. Если можно, то я через две-три минуты принесу текст. Можно выйти?

ТОВСТОНОГОВ. Идите.

Через две минуты текст перед Георгием Александровичем.

У вас даже не отмечено. Откуда начинается выбранный вами отрывок?

ВЛАДИМИР Ч. Это не мой экземпляр, это из библиотеки.

ТОВСТОНОГОВ. Откуда начинать читать?

ВЛАДИМИР Ч. Отсюда.

ТОВСТОНОГОВ. Прочтите сами для всех. Как только закончится кусок, остановитесь, произведите анализ.

Владимир Ч. читает:

В калитку входит Михаил.

ВАСИЛИЙ. Ты чего откололся?

МИХАИЛ. Нюра послала платок взять, зябко у воды, тянет. Между прочим, Майя туда пришла, тебя, видать, ищет.

ВАСИЛИЙ. Меня ли? Поди, кого другого уже высматривает.

Михаил ушел в дом. Пауза. Михаил снова выходит.

МИХАИЛ. А ты что ушел?

ВАСИЛИЙ. Так, дела мелкие... Ты подберись, Михаил, смотреть на тебя невозможно.

МИХАИЛ. Что это?

ВАСИЛИЙ. Я тебя отродясь таким не видел.

МИХАИЛ. Каким?

ВАСИЛИЙ. Чего ты сам у себя в мозгах-то своих со стороны на сторону катаешь? Смотри, выходку какую не сделай... Поворотов тут нет.

МИХАИЛ *(смеется).* Ты-то поворачиваешь, когда тебе вздумается.

ВАСИЛИИ *(испугавшись).* А ты себя со мной не равняй! Я это я. Я, может быть, на тебя молюсь за то, что ты не я, понял? *(Михаил сел на скамейку.)* Неси платок-то. *(Подошел к Михаилу, увидел, что у него два платка.)* Два взял? Зачем два?

МИХАИЛ. Не знаю, какой ей надо.

ВАСИЛИЙ. Врешь, один неси! *(Вырывает у него платок.)* Иди! (Михаил не двигается.) Иди, Мишуха!

МИХАИЛ. Вася.

ВАСИЛИЙ. Что?

МИХАИЛ. Позови сюда Клаву.

После читки.

ВЛАДИМИР Ч. Целиком вся сцена называется «Бунт Василия».

ТОВСТОНОГОВ. Как называется первый кусок?

ВЛАДИМИР Ч. «Странная метаморфоза». У Михаила действие: найти в Василии сообщника. Ему надо перетянуть Василия на свою сторону.

КАЦМАН. Какое все-таки действие?

ТОВСТОНОГОВ. Он сказал ясно: перетянуть Василия на свою сторону.

КАЦМАН. Но это, по-моему, неправильно.

ТОВСТОНОГОВ. А это другое дело: правильно или нет! А что у Василия по действию?

ВЛАДИМИР Ч. Не допустить того, что происходит с Михаилом.

ТОВСТОНОГОВ. А в следующем куске разве не то же самое? Вы определили задачи на огромный промежуток времени.

ВЛАДИМИР Ч. Мне кажется, в следующем куске у Василия как раз все наоборот.

ТОВСТОНОГОВ. Да? А что же здесь произошло такое, что повернуло действие Василия на сто восемьдесят градусов?

ВЛАДИМИР Ч. Василий — честный парень. Он хочет чистой любви.

ТОВСТОНОГОВ. Кто? Василий?

ВЛАДИМИР Ч. Его зовут ловеласом, но я склонен оценивать его по-другому.

ТОВСТОНОГОВ. Прочтите дальше.

Владимир Ч. читает:

ВАСИЛИЙ. Кого? Ты что?

МИХАИЛ. Позови.

ВАСИЛИЙ. Не позову!

МИХАИЛ. Васька! Ты ведь единственный человек, с которым я могу говорить. Могу я с тобой говорить обо всем? Совсем обо всем?

ВАСИЛИЙ. Ну, можешь. Только ты не говори, не надо!

МИХАИЛ. А я хочу!

ВАСИЛИЙ. А я слушать не буду! Нет, вы, эти самые примерные, которыми нам в глаза-то тычут, всего страшнее. Уж если вы какое-то колено отмочите, то мы чистыми детьми оказываемся, ангелами. У черта копыта паленым пахнуть начинают.

МИХАИЛ. Позови.

ВАСИЛИЙ. Не позову. Раньше надо было думать. Ты что, разлюбил Нюрку-то начисто?

МИХАИЛ. Не знаю, не говори со мной об этом.

ВАСИЛИЙ. Брось ты это, Миша, брось. Это, Миша, тебя запрет дразнит! Нельзя уже ничего сделать, вот ты и бьешься. По себе знаю. Я уже давно решил, что самые большие удовольствия для человека — это удовлетворение, брат, своих пороков, всего, чего нельзя. Вот тебе нельзя с Клавдией, так тебя и обуревает.

МИХАИЛ. Не то говоришь, совсем не то. Я и сам знаю, что назад нельзя, нету ходу... Во мне сейчас какой-то другой человек говорит, не я — вот этот, весь своей жизнью сделанный, а тот, настоящий. Он, Вася, интереснее меня, глубже в сто раз. Если бы не та война, то я бы тот был, другой. Во мне сейчас как бы два человека есть,

понимаешь? Ну, ладно. Позови ее, Вася. Я хоть наговорюсь. Хоть все слова скажу. Я же потом их никогда в жизни никому не скажу. Сегодня-то я еще могу.

ВАСИЛИЙ. Не надо, Миша.

МИХАИЛ. Не надо, считаешь? Нельзя мне, да? Да, нельзя. Ох, Васька, Васька.

ВАСИЛИЙ. Ладно, я позову... Мне что...

МИХАИЛ. Позови-позови!

ВАСИЛИЙ. Предлог какой выдумать?

МИХАИЛ. Не знаю, не знаю, сам сочини, сам.

Василий уходит.

ТОВСТОНОГОВ. Название события?

ВЛАДИМИР Ч. «Сговор». У Михаила по тексту просьба позвать Клаву, но на самом деле он как бы просит: не допусти этого, Василий... Я понимаю, что это не формулировка действия, но направление определения я ощущаю так.

ТОВСТОНОГОВ. М-да. Включайтесь все. У кого какие соображения? Принципиально Владимир правильно анализирует?

МИХАИЛ Р. Мне кажется, что это не «сговор». Василий просто уступил. У Михаила экстатическое состояние. Он может сейчас пойти и при всех поговорить с Клавой.

ВЛАДИМИР Ч. Нет, он этого не сделает. Михаил — рассудочный человек.

Разгорелся спор о характере Михаила. Точки зрения полярные.

ТОВСТОНОГОВ. Если бы я был артистом, я бы ничего не понял. Разговоры о характере могут длиться вечность, но, как правило, артисту они ничего практически не дают. Все это литературоведческие игры. Ни экстатического человека, ни рассудочного я бы сыграть не смог, потому что совершенно не понимаю, что мне делать, чем я живу?

КАЦМАН. Все немножко комментируют текст.

ТОВСТОНОГОВ. А реальной почвы для существования нет. *(Владимиру Ч. и Михаилу Р.)* Вот вы два артиста, что вы будете играть?

ВЛАДИМИР Ч. У Михаила, мне кажется: остановите меня!

КАЦМАН. Так что, он дразнит Василия?

ВЛАДИМИР Ч. Почему?

КАЦМАН. Так получается.

ВЛАДИМИР Ч. Не понимаю.

ТОВСТОНОГОВ. Что вы не понимаете? Исходя из вашей точки зрения, Михаил — фальшивый человек. По тексту он ищет встречи, а на самом деле просит: остановите меня. Значит, он не любит эту, как ее...

КАЦМАН. Клаву...

ТОВСТОНОГОВ. ...а делает вид, что любит? Тогда я начинаю думать, почему в глазах товарища он хочет выглядеть пылким влюбленным?

ВЛАДИМИР Ч. Но почему, Георгий Александрович?

ТОВСТОНОГОВ. Что «почему»? Так получается по вашему анализу. *(Студентам.)* А вы почему такие пассивные? Каждый из вас, участвуя в анализе, должен выяснить какие-то моменты для себя. Вы чувствуете, что ваши товарищи находятся в кругу общих рассуждений? Что происходит в первом и во втором куске.

НИКОЛАЙ П. А может, Василий вызывает его на откровенность?

ТОВСТОНОГОВ. Скажите, а зачем Василий вообще сюда пришел?

ВЛАДИМИР Ч. Он тайно привел сюда оркестрантов. Показал, где им завтра расположиться и играть. Василий готовит сюрприз.

ТОВСТОНОГОВ. Так, значит, это случайная встреча?

КАЦМАН. Конечно!

ТОВСТОНОГОВ. Подождите, Аркадий Иосифович, тогда ничего не получается.

КАЦМАН. Как не получается?

Владимир Чернядев

ТОВСТОНОГОВ. Мне важна предпосылка для действия. У меня ощущение, что Василию необходим Михаил! Если ли бы не нашел его здесь, то искал бы в другом месте. Василия тревожит, что происходит с другом. Тревожит или нет?

ВЛАДИМИР Ч. Да, конечно!

КАЦМАН. Вообще сегодня пахнет жареным.

ТОВСТОНОГОВ. Что делает Василий?

ВЛАДИМИР Ч. Хочет, чтобы не было эксцессов.

ТОВСТОНОГОВ. Вы ничего не поняли! «Чтобы не было эксцессов», — об этом Василий может мечтать! Я же спрашиваю, что он сейчас реально хочет в этом куске?

КАЦМАН. Разгадать намерения Михаила! Вот его задача, вот что здесь происходит!

Товстоногов всем корпусом развернулся к Кацману.

ТОВСТОНОГОВ. Аркадий Иосифович, зачем вы это делаете? Объясните мне, зачем?

КАЦМАН. Что делаю?

ТОВСТОНОГОВ. Кто должен определять действие: вы или они?

КАЦМАН. Простите, Георгий Александрович!

ТОВСТОНОГОВ. У нас получается бессмысленное занятие!

КАЦМАН. Простите!

ТОВСТОНОГОВ *(студентам)*. Вы попадаетесь на внешнюю логику драматурга. О чем вы говорите? О том, что Василий занимается оркестром, готовит сюрприз. Поэтому и сюда приходит случайно. Все это внешний слой. Прочтите еще раз до тех пор, когда Михаил попросил позвать Клаву. *(Владимир Ч. прочел.)* Какое сквозное отрывка? За чем мы следим? Что идет поначалу? Василий один понимает, что назревает скандал. Один только он, кроме виновника, это понимает. Уже какое-то облегчение: они встретились.

Если бы здесь при начале разговора присутствовал третий человек, чей-то папа, он мог бы слушать. И Михаил, и Василий закрыты. И вы знаете, здесь не один, а два куска. Сначала они играют в светскую жизнь. Есть светская жизнь салонов, а есть — пригородных поселков. «Игра в свет» — первый кусок. Оба ничего, по сути, друг другу не говорят. «Ты чего откололся?» «Платок, зябнет». Причем, оба чувствуют фальшь, и чем больше чувствуют, тем острее сцена. Вот ее игровой парадокс! И далее, в процессе сцены, они раскрываются. И там уже третий человек не мог бы присутствовать! Вы понимаете принципиальную разницу между тем, что говорили вы, и что я говорю? Важно найти не литературную аргументацию, а то, на чем она сидит игрово! Оркестр, платок, «тянет от воды» — аксессуары, дающие возможность построить фальшивую жизнь. И если уж говорить о метаморфозах, то это то, как резко фальшивая жизнь перешла в подлинную.

ЕВГЕНИЙ А. Значит, конфликт в том, что оба поначалу чувствуют фальшь?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно! Иначе вы не обнаружили электрическое поле, о котором я вам все время говорю! Иначе нет искры! Но начинать надо с того, чтобы искра рождалась в вас самих. Собой вы должны поверять все.

НИКОЛАЙ П. В первом куске у них одинаковые задачи?

ТОВСТОНОГОВ. Да, но мотивировки разные. Поначалу нулевой темп при максимальном ритме. Создать видимость благополучия. Мнимое безразличие, не заинтересованность в разговоре. Насколько же неуклюже Михаил ведет свою игру, если выносит из дома два платка. Он обнаружил себя. И Василий сразу: «Брось ты это!» Прочтите еще раз кусок с этой точки зрения. *(Прочли по ролям самое начало сцены.)* Интересный ход у Розова. Михаил говорит: «Там Майка Мухина». То есть у меня такое же положение, как и у тебя: там твоя девица. Что вы хотите спросить, Николай?

НИКОЛАЙ П. Я все-таки хотел бы еще раз услышать точные действия.

Николай Пахомов

ТОВСТОНОГОВ. А мы еще ничего не определили. Но если нами раскрыт смысл борьбы, формулировка приобретает второстепенное значение. Тут есть уже и линия взаимоотношений, и ритм, и возможность проверки версии этюдом.

ВЛАДИМИР Ч. Вот вы всегда умеете найти такое ведущее обстоятельство, которое дает импульс!

Володя явно польстил Георгию Александровичу. Может, искренне. Может, желая сгладить ситуацию, которая развивалась не в его пользу. В любом случае, по результату получилась лесть.

Вспомнился пример Товстоногова о тренаже воображения, предложенного Мейерхольдом: закройте книгу на самом интересном месте и попробуйте сочинить продолжение.

Как ответит на лесть Георгий Александрович? Примет как должное? Или отмахнется? Или упрекнет, мол, не надо льстить, не люблю?

ТОВСТОНОГОВ. Но я не держу это в секрете, не правда ли? *(И впервые за сегодняшний день Георгий Александрович засмеялся. Оборачиваясь по сторонам, приглашая посмеяться окружающих. Гортанно, выдыхая при этом басом на стаккато: «Фу-фу-фу-фу-фу-фу».)* Как вы определили сквозное действие пьесы?

ВЛАДИМИР Ч. Все хотят провернуть свадьбу.

ТОВСТОНОГОВ. А сквозное роли Василия?

ВЛАДИМИР Ч. Сквозное Василия совпадает со сквозным пьесы.

ТОВСТОНОГОВ. Да что вы говорите? Большую часть пьесы Василий готовит свадьбу другу, остальную часть рушит. Разве не так? Как же его сквозное может совпадать с общим сквозным «провернуть»?

МИХАИЛ Р. А разве возможно определить цель в пределах пьесы, то есть сквозное роли, если сначала персонаж делает одно, а потом прямо противоположное? Может, здесь два сквозных?

ТОВСТОНОГОВ. Одно.

Михаил Р. рассказал о теории режиссуры Питера Брука. Брук, по его словам, утверждает, что таких понятий, как «сквозное действие», «цель жизни» быть не может. Они несколько раз

меняются в течение пьесы. Брук пишет, что идейно-теоретический анализ должен строиться по композиционному принципу, а от борьбы как ключевого момента он отказывается.

ТОВСТОНОГОВ. Тем не менее, полное ощущение, что его артисты в методологии. Не будем сегодня спорить с Бруком. У нас есть свои насущные проблемы. Так какая же цель у Василия? Цель, которая соединяет, казалось бы, несоединимое. В отличие от всех иных персонажей, он хочет не свадьбы, а счастья Михаила. Понимаете?

МИХАИЛ Р. И когда до Василия доходит, что Михаил по-настоящему любит Клаву, в нем происходит переворот, но главная цель остается прежней?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно! Почему артисту так важно знать цель в пределах пьесы?

МИХАИЛ Р. Сквозное дает предощущение характера.

ТОВСТОНОГОВ. Да! И играя частное, но, держа в мозжечке сквозное, у артиста есть возможность выйти в объем роли! А высшее актерское достижение — достичь сверхзадачи! Читайте дальше!

Владимир Ч. прочел до реплики: «Позови сюда Клаву».

ТОВСТОНОГОВ. Что здесь?

ВЛАДИМИР Ч. Василию нужно предупредить Михаила.

ТОВСТОНОГОВ. Это ничего не дает. М-да, новый барьер, новые ворота.

ВЛАДИМИР Ч. Он хочет понять...

23

ТОВСТОНОГОВ. Ну? вот опять! Сколько раз мы говорили: хочу понять — это не действие с точки зрения профессии. Что он хочет понять, когда и так все понимает?

ВЛАДИМИР Ч. А «помочь разобраться» — это не может быть?

ТОВСТОНОГОВ. Прочтите еще раз! Мы так запутались, что теперь должно быть легче.

Владимир Ч. прочел еще раз до момента, когда Василий увидел платки.

ТОВСТОНОГОВ. Что делает Василий? Что он хочет? *(Пауза.)* Василию необходимо привести Михаила в чувство! Это должно быть сразу же после «Светской игры». Что мешает Василию? То, что он сам виноват. Михаил ссылается на него: «Ты-то гулял!» «Ты-то поворачиваешь, когда тебе вздумается»? Интересно, что самые легкомысленные женщины становятся под старость ханжами. И этот гуляка стал блюстителем нравственности! А какая задача у Михаила? *(Пауза.)* В чем у них конфликт? Прочтите все реплики Михаила.

ВЛАДИМИР Ч. «Что это?» «Каким?» «Ты-то поворачиваешь, когда тебе вздумается». «Не знаю, какой ей надо». Все.

ТОВСТОНОГОВ. Вам не кажется, что Михаил перед проблемой: решиться или нет? Если нет проблемы нравственного выбора, он — маленький человек.

ЕВГЕНИЙ А. Но в первом событии он живет тем же? Значит, у него не меняется кусок?

ТОВСТОНОГОВ. Решиться или нет — сквозное роли в сцене. Каждый кусок — разное качество. Стало быть, и разные действия. В первом куске все силы на то, чтобы закрыться, все в порядке, у меня никакой проблемы нет, это у тебя, Вася, проблемы. И ушел в дом. Светская беседа закончилась. Вернулся, Василий еще здесь, и стал взвешивать: просить его или нет? Смещенный объект, поэтому прокололся с платками. И: «Позови Клаву», — третий кусок — «ЧП».

ВЛАДИМИР Ч. Мы говорили: действие направлено на партнера. Но здесь получается, объект Михаила не в нем.

НИКОЛАЙ П. Объект Михаила — Василий.

ВЛАДИМИР Ч. Насколько я понимаю, Георгий Александрович настаивает: объект не в Василии.

ТОВСТОНОГОВ. Как же ответить, господа режиссеры, на этот вопрос: где объект Михаила? Аркадий Иосифович, давайте сыграем этюдно сцену. Вы — Василий, я — Михаил. *(Сыграли ку-*

сок.) Ну, что?

ЕВГЕНИЙ А. Вы, Георгий Александрович, иногда внешне были в нем, хотя на самом деле, в себе. Вы что-то решали. Все возражения Василия, создавали в вас решение. Может, даже вы провоцировали его на создание решения.

ТОВСТОНОГОВ. Это и есть самое настоящее действие, когда через личный барьер я действую и на партнера. Представьте, этот же диалог лоб в лоб. Василий подумает: у Михаила шуры-муры, шашни, не более. А вот при таком решении Василий понимает, что это не интрижка, не мимолетный роман, тут серьезнее.

АЛЕКСЕЙ Л. А как Василий действует на Михаила?

ТОВСТОНОГОВ. Он ускоряет решение. Все, что говорит ему Василий, это давно уже продумано. Все это возвращается к Михаилу обратным ходом. Я проверял правильность возникшего решения.

24

АЛЕКСЕЙ Л. Значит, это сознательный момент?

ТОВСТОНОГОВ. У меня сколько — за, столько и против, по результату качели, смятение, но когда меня убеждает приятель-ханжа, который пытается и во мне разбудить ханжество, я убеждаюсь в своей правоте.

Читайте дальше. *(Владимир Ч. прочел сцену до конца.)* Интересно, что никакие доводы на Василия не действовали, но когда Михаил отказался от встречи с Клавдией, тогда Василий решил за ней пойти. А почему? Он впервые увидал Михаила сломленным. Проанализируйте кусок.

ВЛАДИМИР Ч. Я сейчас сбит тем, что весь предыдущий мой анализ неверный, поэтому трудно анализировать дальше.

ТОВСТОНОГОВ. Вы чувствуете, что происходит? Мы подходим к барьеру, с трудом берем его, подходим к новому, и снова тупик. Что здесь важно? Есть примитивный вариант решения. Ах, как любит Михаил, как любит, пойду, позову ее. Дело не в «любит — не любит». У Василия такое отношение к любви, что... *(Общий смех понимания.)* Стоит вопрос так: кем я буду всю оставшуюся жизнь? Млекопитающим? Или один раз тем, кем бы хотел быть? Кем мечталось? Морально ли, не изменяя физически, не разрушая завтрашнюю свадьбу, просто увидеть ту, которую действительно люблю, и поговорить? Высказаться один раз? И в этом он себе отказал. А, отказав, потерял к себе уважение. И тогда Василий испугался за Михаила. Он понял, что друга волнует нечто такое, что ему самому недоступно, недостижимо.

ЕВГЕНИЙ А. Василий был в чисто житейской сфере. Ему надо было пресечь аморалку.

ТОВСТОНОГОВ. А Михаил поставил его в тупик! Здесь уже не вопрос любви, а человеческого достоинства. Другое дело, что это происходит от настоящей любви. Что же по действию произошло такое, что привело к такому результату? *(Пауза.)* Ни в коем случае не должно быть «заставить Василия позвать Клаву». Михаилу надо решить: буду я человеком или нет? Если и друг говорит «нельзя», значит, все. Устоявшаяся мораль. Можно ее победить? Или я должен ей подчиниться? Вот сила проблемы, поставленной Розовым. Она касается всех, будь то академик или рабочий, или молодой специалист НИИ. Если ставить этот материал, надо всей труппе сначала раскрыть всю нравственную человеческую проблему, распахнуть плоть всех взаимоотношений, а потом, репетируя, проверять, дорастает ли спектакль до этой проблемы?

КАЦМАН. Это одна из лучших пьес Розова.

ТОВСТОНОГОВ. Возможно.

АСПИРАНТ. А почему вы не поставили «В день свадьбы», Георгий Александрович?

ТОВСТОНОГОВ. Мне не нравится финал.

АСПИРАНТ. А почему?

ЕВГЕНИЙ А. Неправда, вот почему.

НИКОЛАЙ П. Нюрка отпускает Михаила к Клавдии. Несерьезно.

ТОВСТОНОГОВ. Да. Трагичней было бы, если бы свадьба состоялась.

КАЦМАН. Тогда бы пьесу ставить было нельзя.

ТОВСТОНОГОВ. Почему?

КАЦМАН. Георгий Александрович, да что вы? Ее бы запретили.

ТОВСТОНОГОВ. Это другой вопрос. Я говорю не о том, запретили бы или нет. Я о финале, который, к сожалению, снижает уровень материала. Острейшая проблема, и нетипичный финал.

Так что все-таки здесь по действию? Ну, что? Сделаем перерыв, подумайте и продолжим.

ЕВГЕНИЙ А. У нас уже время истекло.

НИКОЛАЙ П. Уже на двадцать минут задержались.

ТОВСТОНОГОВ. Ах, так? Надеюсь, что-то полезное вы сегодня из урока извлекли? Тогда до свидания.

3 КУРС, 2 СЕМЕСТР

3 апреля 1973 года
Консультация к экзамену. О работе с художником

ТОВСТОНОГОВ. Экзамен будет состоять из показа вашей режиссерской работы и собеседования по ней. Что вы должны продемонстрировать в отрывке? Слух на правду, протест против фальши. Вот основное требование. Каждому на анализ пьесы дается пятнадцать минут. Если будет болтовня — прерву. Что я хочу услышать? Замысел — ваше толкование драматургического материала. Почему именно сегодня ваш выбор пал на эту пьесу? Как это будет выглядеть на сцене? То есть ваше решение?! Каждый из вас, с художником или сам, должен сделать макет декораций. В крайнем случае — эскизы.

АЛЕКСЕЙ Л. Я не могу понять, зачем режиссеру надо уметь делать макеты? В любом театре всегда есть художник.

ТОВСТОНОГОВ. Если режиссер сам делает макет, то попутно решает вопросы пространства, а не пространно теоретизирует на тему оформления. Так режиссер в кино, владея технологией, может снимать сам. Сколько раз я видел, как оператор говорит: «Нельзя снять так, как вы хотите!» А режиссер берет в руки камеру и снимает.

АЛЕКСЕЙ Л. Да, но зачем мне самому клеить табуретки?

ТОВСТОНОГОВ. Воспитывается ощущение пропорций. Иногда ступенька в двадцать сантиметров может подсказать иное решение, чем в двадцать пять.

КАЦМАН. Может быть, вы проведете вступительную беседу о внешнем образе? Мы об этом говорили урывками.

ТОВСТОНОГОВ. Подумайте и скажите, как вы представляете себе, что такое зрительный образ? И с каким из элементов образного он имеет наибольшую связь? Вы понимаете, о чем я говорю? Об оформлении спектакля.

МИХАИЛ Р. С идеей и вымыслом.

ДМИТРИЙ М. По-моему, нельзя образ искусственно делить на составные части.

ТОВСТОНОГОВ. Это в результате образ не должен расчленяться, а в процессе — обязательно. Впрямую зрительный образ связан с вымыслом. Одна из болезней современных театральных художников: в оформлении выражается идея спектакля. Тогда спрашивается: зачем он сам? Помните, мы говорили, что специфической особенностью театрального искусства является то, что оно проистекает в пространстве и во времени? Так вот, еще одна болезнь при создании оформления, когда образ решается в пространстве, но не во времени.

КАЦМАН. Открывается занавес, и художник, по сути, все сказал.

ТОВСТОНОГОВ. Тогда сами по себе декорации становятся произведениями живописи, архитектуры, но не театра. Причем, чем идеальнее работает художник в этих тенденциях, тем хуже. Идея, выраженная архитектурно или живописно, вызывает у зрителей статичное восприятие... Вам ясно, о чем я говорю?

ВЯЧЕСЛАВ А. Ленком. «С любимыми не расставайтесь». Ирина Бируля с Опорковым придумали тоннель. Начинается спектакль, и уже все понятно.

ТОВСТОНОГОВ. Что понятно?

ВЯЧЕСЛАВ А. Но прочитывается мысль...

ТОВСТОНОГОВ. Что с любимыми нельзя расставаться?

ВЯЧЕСЛАВ А. Но определенное настроение одной какой-то дороги эти декорации создают?!

КАЦМАН. Правильно! Зрительный образ и должен создавать определенное настроение. У Ирины Бируля как раз удачное оформление. Оно и во времени развивается. Помните, когда у героини Малеванной болезненный сдвиг, как работают декорации?

ТОВСТОНОГОВ. На мой взгляд, «С любимыми не расставайтесь» наиболее удачная работа этого тандема.

ЭРИК Г. Я видел плакат-афишу к спектаклю «Макбет». Корона и стекающая кровь.

ТОВСТОНОГОВ. Ну и что?

ЭРИК Г. И сразу все понятно.

ЕВГЕНИЙ А. Что понятно?

ЭРИК Г. Все! Борьба за власть влечет за собой смерть!

ТОВСТОНОГОВ. Постойте, о чем вы говорите? Это же плакат! А в плакатах совсем другие законы, нежели в оформлении спектаклей. Там как раз все наоборот. В плакате просто обязана читаться ярко выраженная мысль! Но при чем тут плакат, когда мы сейчас пытаемся разобраться в зрительном образе спектакля? Помните, что такое синтетичность как специфический признак театрального искусства? Множество видов искусств (живопись, архитектура, музыка, литература), синтетически преобразуясь, рождают новый вид — театр. Соединившись, они подчиняются рожденному организму. Когда в начале века в театр пришли выдающиеся художники, то для того времени это было прогрессивным явлением. Особенное место занимал в то давнее время Головин. При огромной заслуге Мейерхольда, конечно. Потому что Всеволод Эмильевич подсказывал Головину образ. Но постепенно стала проявляться тенденция, ставшая сегодня болезнью: оформление стало самостоятельной художественной ценностью. С точки зрения сегодняшнего дня, автономность, независимость оформления от остальных компонентов спектакля стали порочным явлением. И еще одна болезнь: изобразительность исчезает. Место «изо» занимает набор функциональных служебных вещей, каким-либо образом художественно объединенных. Дизайн уничтожает изобразительное. Появляется модное, претенциозное оформление, не лежащее в природе автора.

КАЦМАН. Но дизайнерами они не хотят себя называть. Художниками тоже. Появилось новое название профессии — сценограф. И философские системы, оправдывающие их поиски...

ТОВСТОНОГОВ. Не будем сегодня, Аркадий Иосифович, заострять эти проблемы. Сегодня вводное занятие на эту тему.

КАЦМАН. Но пусть они знают, что найти своего художника — это удача режиссера.

ТОВСТОНОГОВ. Да, и как идеальный для меня пример: Любимов и Боровский. Причем дизайн Боровского идеально использован Любимовым в спектакле «А зори здесь тихие».

ВЛАДИМИР Ч. Георгий Александрович, а всегда ли натуралистический ход порочен?

ТОВСТОНОГОВ. Все зависит от природы чувств автора. Задача режиссера — разбудить воображение зрителей в нужном для раскрытия автора направлении. И работа художника должна быть подчинена этой задаче.

ЕВГЕНИЙ А. Значит, сам по себе дизайн не порок, если режиссер подчиняет его образному решению?

ТОВСТОНОГОВ. Все решает итог. Есть синтетика или нет? Если есть, насколько она заразительна? Насколько гармонично воздействует сегодня? Чему служит дизайн? Насколько органичен в решении материала? Абстракционизм может быть использован театром? Может! Я видел, как абстракционизм органично вошел в спектакль Питера Брука!

НИКОЛАЙ П. Нет правил!

Эрик Горощевский

ТОВСТОНОГОВ. Это мы на первом курсе могли сказать: «Нет правил», — и разойтись. Наша же цель: на уровне сегодняшнего понимания проблемы найти наименее безболезненные условия для творческого процесса. Существует закон: любая сценическая условность тогда будет оправдана, если она выражена в нужном для идеи направлении. Если же сценическая условность превращается в умственную шараду, то это никому не нужно. То же и с музыкой.

МИХАИЛ Р. Вам не кажется, что у Козинцева в «Лире» музыка Шостаковича имеет самостоятельное значение?

АСПИРАНТ. Олега Каравайчука вообще за композитора не считают, когда слушают музыку отдельно. А в «Современнике» я видел «Назначение», лучше, точнее Каравайчука теперь представить себе не могу.

КАЦМАН. Конкретную музыку нельзя защитить отдельно. Только в спектаклях.

ТОВСТОНОГОВ. В спектаклях конкретная музыка очень много

дает.

ЕВГЕНИЙ А. Найти своего художника — проблема, которую, может быть, и не удастся решить. А что может помочь в работе с чужим художником?

ТОВСТОНОГОВ. Прежде всего, копить самому багаж, изучать художественное наследие. Если брать высокие образцы, то вам может помочь книжное оформление. Иллюстрации не с точки зрения иллюстративности, а с точки зрения образности. Какое удивительное попадание в «Дон Кихота» у Доре! Ведь иллюстрировал Сервантеса и Пикассо. Он искал иную меру условности, использовал иные выразительные средства, но ему не удалось перекрыть Доре! «Дон Кихот» Доре и Сервантеса соединились!

КАЦМАН. Есть попадание такого рода и у Верейского в «Тихом Доне».

ЕВГЕНИЙ А. Вы не могли бы расшифровать, что значит разные меры условности у Доре и Пикассо, когда они иллюстрировали «Дон Кихота»?

ТОВСТОНОГОВ. Сам выбор: графика или живопись, акварель или масло — это уже выбор меры условности.

ЕВГЕНИЙ А. И еще вопрос: как внешний образ соотносится с природой чувств, со способом существования?

ТОВСТОНОГОВ. Тут нет прямых путей. Взаимосвязь химическая. Сложность профессии в том, что каждый раз природа чувств неповторима, спектакль — штучный продукт, с уникальным, единственным способом существования. Но в результате каждый раз элементы образа должны быть взаимосвязаны, мера условности едина. Блестящим образцом совпадения «изо» с природой чувств была постановка в тридцать девятом году Немировичем «Трех сестер».

МИХАИЛ Р. Как было найдено визуальное решение у вас с Босулаевым в «Оптимистической трагедии»?

ТОВСТОНОГОВ. Миновать Рындина в таировской постановке мы не могли. Рындин очень точно ощутил и нашел эквивалент ремаркам Вишневского, так что, безусловно, в оформлении Босулаева есть преемственность.

ЕВГЕНИЙ А. А у Рындина ближе к античной трагедии?

ВЯЧЕСЛАВ А. Что изменилось у вас, и какую цель преследовали изменения?

ТОВСТОНОГОВ. Сегодняшнее звучание не позволяло такой глобальности. У Босулаева была определенная конкретизация, что соединилось и со способом существования. Не абстрактный комиссар, не символы — Вожак и Сиплый, а конкретные люди. Но приближаться к натурализму нельзя было ни в коем случае!

ЭРИК Г. Вот поэтому и проиграл фильм!

ДМИТРИЙ М. Настоящий корабль, вроде бы, а как иначе? А надо было искать театральный ход в кино!

ТОВСТОНОГОВ. Настоящая фактура неизбежно вносит натуралистский момент. А пьеса не натуралистична.

ЕВГЕНИЙ А. Как вы ощущаете, какие тенденции в решении зрительного образа будут развиваться в будущем?

ТОВСТОНОГОВ. К сожалению, те, о которых я говорил: болезненные. Но если говорить о положительных примерах, если попытаться определить суть сегодняшнего эстетического поис-

ка, то я бы сказал так: минимум средств при их максимальной выразительности. Что может быть в будущем? Возможно, придет время, когда зритель, объевшись условностью, вернется к натуральности, но уже в другом качестве, ведь развитие идет по спирали, не так ли?

Из бесед с Г. А. Товстоноговым

Идея — понятие чести, совести художника.

Смыкание восприятия зрительного зала и идеи — важнейший из компонентов в воплощении.

Театр мертв, если в нем нет сегодняшних проблем.

Режиссер строит не спектакль, а восприятие в голове зрителя.

Нужно отличать содержание от сюжета, ибо содержание включает в себя сюжет. Полнота содержания — в системе образов, которые она составляет.

Фабула — кратко выраженный сюжет, квинтэссенция сюжета.

Замысел — предопределение решения.

Решение — замысел, реализованный в конкретных формах.

Решение — воплощенный замысел.

Решение — образное существование замысла.

Решение — образное выражение мысли спектакля, сцены.

Сама природа решения связана с понятием жанра.

Для чего «роман жизни»? Уйти от банальных первовидений — как это будет? Ответить на вопрос: как было на самом деле?

Конфликт часто бывает неразрешимым. Конфликт при его неразрешимости делает классическую пьесу вечной.

Конфликт столкновения персонажей с действительностью — то новое, что открыл в драматургии Чехов.

«Три сестры». У Немировича-Данченко — тоска по лучшей жизни и мрачная действительность. В БДТ — стремление к лучшей жизни и полная парализованность интеллигенции.

Конфликт в «Отелло» между варварством, которое заложено в цивилизации, и мавром, подавляющим варварские инстинкты в себе.

Определить тему и конфликт означает овладеть львиной долей замысла.

Надо не просто мыслить на сцене. Интеллектуальный артист, такой, как Юрский, мыслит сверхзадачей. Он не может, не понимая конечной цели, начинать репетировать.

Евстигнеев — Сатин. Какое ощущение, про что играть сегодня! Все сделал по-новому, без всякой искусственности! Через него я читаю обнаженную, трепещущую мысль.

На наших глазах произошло разложение Смоктуновского в роли Мышкина. Ему наговорили, где и что он делает гениально, он стал обращать на это внимание, и роль расползлась. «У вас руки, как у Ван Клиберна!» Он стал обращать внимание на руки — и все.

Физическое действие предполагает сознательность, *умышленность* поступка. Физическое действие — тот манок, который от сознательного приводит к подсознанию.

29

Стихи Превера — сценичны.

Не надо повторять актеру то, что он знает. Скажите ему, в чем он не прав. Не превращайтесь в тетерева на току.

К Чехову рвалась дама. Мария Павловна пустила ее. Несколько часов она не выходила из кабинета Антона Павловича. Когда ушла, Чехов сказал сестре: «Зачем ты ее пустила?» Утром появился рассказ «Драма».

Этот пример необходим, чтобы понять: есть волшебное стеклышко, кристалл, через который художник пропускает жизнь.

Самое трудное — обнаружить авторский поворот отражения жизни через артиста.

Жанр определяет природу игры.

Открыть жанр в драматургии и воплотить на сцене — это и есть решить спектакль.

Ставить перед собой вопрос: чем эта пьеса отличается от пьес того же автора?

Внутренний монолог — это какое препятствие и как его преодолеть? Внутренний монолог — это содержание оценки, в которой рождается новая цель.

Сопротивление артиста — сопротивление материала. Надо быть готовым, это будет сопровождать вас всю жизнь. Представьте себе, что вы учитесь жокейскому делу. Вам нужно обуздать лошадь. Вы что, будете ходить и жаловаться, что она вас сбрасывает?

Нельзя слепо следовать методологии ради методологии! Нельзя быть рабом и педантом! Методология — бритва! Дуракам и сумасшедшим ее давать нельзя!

9 июня 1973 года. Экзамен
Г. А. Товстоногов, М. Л. Рехельс, А. Н. Куницын

Режиссерский анализ сцен: «Прощание в июне» А. Вампилова, «Пять вечеров» и «Назначение» А. Володина, «Город на заре» А. Арбузова, «Жестокость» П. Нилина, «Наше-

ствие» Л. Леонова

Перед началом Георгий Александрович попросил дать ему список режиссерских работ, которые должны быть показаны сегодня, выяснил, у кого из студентов есть незачеты по смежным дисциплинам. Отчитал и не допустил к экзамену Алексея Л.

ТОВСТОНОГОВ. Евгений, пожалуйста, сюда, за столик.

ЕВГЕНИЙ А. Можно я попозже, Георгий Александрович? У меня актеры должны подойти.

Георгий Александрович согласился и обратился к Дмитрию М.

ТОВСТОНОГОВ. У вас «Прощание в июне» Вампилова? Ваши актеры готовы к показу?

ДМИТРИЙ М. Нет, к сожалению, Георгий Александрович. Они пару дней назад разъехались.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, что ж, жаль. Как же так получилось? Они знали, что экзамен в июне?

ДМИТРИЙ М. Сначала показ намечался на май. Но в связи с болезнью Аркадия Иосифовича перенесли, а у актеров свои планы...

ТОВСТОНОГОВ. Тогда побеседуем. Прошу. *(Георгий Александрович пригласил Дмитрия присесть за столик. Тот, сев напротив, тяжело вздохнул.)* А почему у вас такой унылый вид? Еще слова не произнесли, а уже такой опечаленный?

ДМИТРИЙ М. Сумбур в голове.

ТОВСТОНОГОВ. Отчего сумбур? У вас год был. Представьте себя в театре, перед труппой. Мы подыграем. Заразите нас вампиловской пьесой. *(Дмитрий вздохнул еще тяжелей.)* Нет, вы посмотрите на него! Он же всех мух уморить может! У вас такой вид, что до сдачи экзамена вы его уже провалили! Что с вами, Дима? Вы, как обреченный. А обреченный человек идет на дно, даже руками не шевелит! Вам нравится пьеса?

ДМИТРИЙ М. Очень.

ТОВСТОНОГОВ. Вы хотели бы видеть пьесу в театре в вашем воплощении?

ДМИТРИЙ М. Да.

ТОВСТОНОГОВ. Вот и расскажите о замысле спектакля, о решении, то есть о том, как ваш замысел реализуется, в каких сценических компонентах?

ДМИТРИЙ М. Вампилов... «Прощание в июне»... Комедия...

ТОВСТОНОГОВ. Разве можно говорить о комедии, еле рот раскрывая? Расскажите об этом весело, заразительно, в той тональности, которую я вам задаю!

ДМИТРИЙ М. В центре пьесы — бунт молодежи... Бунт, свойственный молодым поколениям... Ну, а в связи с этим бунтом возникают крайности, которые мы объективно воспринимаем с юмором.

ТОВСТОНОГОВ. Как-то трудно бунт связывается с юмором. Пугачевский бунт, например: там уже не до юмора было. И все-таки вы как-то по периферии рассуждаете. С чего начинается пьеса? С розыгрыша. Два молодых человека попадают в совершенно незнакомый им дом...

РЕХЕЛЬС. Георгий Александрович, вы не о той пьесе говорите.

ТОВСТОНОГОВ. Как это не о той? Вампилов «Прощание в июне».

РЕХЕЛЬС. Вы говорите о вампиловской, но о другой. О «Старшем сыне», или «Свидании в предместье».

ТОВСТОНОГОВ. Да-да, вы правы. А «Прощание в июне» — это?.. Да-да, конечно, вспомнил. *(Г.А. в нескольких предложениях пересказал фабулу вампиловской пьесы.)* Ну, так объясните конкретно, против чего бунтует молодежь?

ДМИТРИЙ М. Молодежью движет нежелание жить по... . Вернее, желание добраться самим до истины. Бунт против формализма, делячества.

ТОВСТОНОГОВ. Делячества? А кто этим заражен в пьесе?

ДМИТРИЙ М. Репников — ректор.

ТОВСТОНОГОВ. Какое сквозное пьесы? Как вы определили, за что идет борьба?

ДМИТРИЙ М. Сквозное — борьба за Колесова.

ТОВСТОНОГОВ. Как может быть сквозное борьбой за какого-либо персонажа? Как же вы

не ответили на этот вопрос? Если мы следим за Колесовым, за его взлетами и падениями, то определите его цель в пьесе, то есть сквозное роли, оно подскажет и сквозное действие пьесы.

ДМИТРИЙ М. Сквозное Колесова — борьба за независимость.

ТОВСТОНОГОВ. Наши симпатии должны быть на стороне Колесова?

ДМИТРИЙ М. Да.

ТОВСТОНОГОВ. На человеке, который хочет жить в обществе и быть от него независимым? Тогда, во-первых, не кажется ли вам, что ректор Репников прав?! А ведь ректор — негативное лицо в пьесе. Ну, а во-вторых, получается, что каждая борьба за независимость заканчивается поражением. Вы про это хотите ставить спектакль?

ДМИТРИЙ М. Нет, про это ставить нельзя.

ТОВСТОНОГОВ. А как попадает в эту тему Золотуев — человек, у которого живет и работает Колесов? Хотя как установить, попадает Золотуев в тему или нет, если сама тема не определена?!

ДМИТРИЙ М. Я имел в виду независимость от ложных истин. Идет борьба за самостоятельность в решениях проблем. *(Подробно рассказав о поступках Золотуева.)* Таким образом, Золотуев — лицо патологическое.

ТОВСТОНОГОВ. Нет, Золотуев — лицо социальное. Главный конфликт, по существу, нравственный — между Колесовым и Золотуевым. У них основная схватка. Золотуев тоже, вашими словами, за независимость, только путем взяточничества, воровства. Так, пойдем дальше. Как вы определили жанр?

ДМИТРИЙ М. Лирическая комедия.

ТОВСТОНОГОВ. Прекрасно! Вот и объясните нам, почему вампиловская комедия — лирическая?

ДМИТРИЙ М. В пьесе есть любовные линии.

ТОВСТОНОГОВ. Ну и что? Любовная линия наличествует и в «Гамлете», но там я ничего лирического не вижу. «Ромео и Джульетта» — лирическая трагедия? Линия любви еще ни о чем не говорит. Но если вы это видите так, то докажите. Через что это должно проявиться?

ДМИТРИЙ М. Мне показалось, что через любовь молодых людей. Колесов — Таня. Затем, Букин — Фролов — и...

ТОВСТОНОГОВ. Там любовный треугольник? Ну, хорошо. А через какие выразительные средства прочтется жанр?

ДМИТРИЙ М. Через музыку. В спектакле будет много музыки, которая носит характер музыкального комментария.

ТОВСТОНОГОВ. Приведите какой-нибудь пример из пьесы, где вам необходима музыка, и объясните на этом примере, что такое музыкальный комментарий.

ДМИТРИЙ М. Можно я сначала покажу вам эскиз?

ТОВСТОНОГОВ. Покажите... Кто вам делал это?

ДМИТРИЙ М. Я вместе с художником. Я ему рассказывал....

ТОВСТОНОГОВ. Кто делал?

ДМИТРИЙ М. Я клеил...

ТОВСТОНОГОВ. Кто художник?

ДМИТРИЙ М. Аверкин. Студент.

ТОВСТОНОГОВ. Во-о-от! Наконец-то. А то: «клеил, краски разводил». Этот город какого значения?

ДМИТРИЙ М. Областной.

ТОВСТОНОГОВ. А почему на афише Плисецкая? Народная артистка, разве она сюда приедет? А это кто такие на афише?

ДМИТРИЙ М. Болгарская группа.

ТОВСТОНОГОВ. Болгарская группа может приехать, верю, а Плисецкая нет. Разве вы не объяснили художнику, что по афише я должен понять, что это за городок?

ДМИТРИЙ М. С Плисецкой, согласен, неточность. А вот насчет болгарской группы, я как раз и хочу привести пример. Пример в связи с этой афишей. Вот из нее, из этой фотографии появляются музыканты, которые следят за происходящим на сцене.

ТОВСТОНОГОВ. Это что - лубок?

ДМИТРИЙ М. Да, что-то вроде.

ТОВСТОНОГОВ. Каковы их функции? Они только здесь или в каждой картине?

ДМИТРИЙ М. В каждой. Они следят за героями, сопровождают их, переживают за них, подыгрывают. Вот в следующей картине они на свадьбе сидят.

ТОВСТОНОГОВ. Проанализируйте ваш отрывок из спектакля, выбранную вами сцену.

ДМИТРИЙ М. Без показа трудно.

ТОВСТОНОГОВ. Что же делать, если сцену нельзя посмотреть? Расскажите, что происходит в отрывке, сколько кусков, что у кого по действию? Дайте мне пьесу. (*Товстоногов прочел вслух начало.)* Этого достаточно. Пожалуйста. Анализируйте.

ДМИТРИЙ М. Исходное событие — скандал в доме Репникова. В результате дочь Репникова Таня ушла из дома, гуляла всю ночь и вот под утро разыскала Колесова на даче...

ТОВСТОНОГОВ. Зачем она это сделала? Что она хочет?

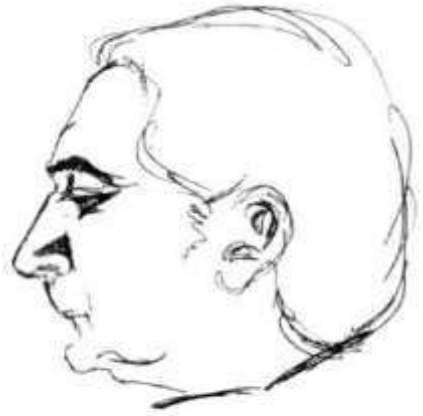
ДМИТРИЙ М. Признаться ему в любви.

ТОВСТОНОГОВ. Разве? Включайтесь все. Правильно определил Дмитрий цель Тани?

АСПИРАНТ. Мне кажется, правильно. Таня влюблена. Ей кажется, все в жизни может измениться, если Колесов об этом узнает.

ТОВСТОНОГОВ. Признаться в любви может быть целью, если чувство осознано, выношено, но не хватает смелости признаться. А представьте, что он ее вообще забыл? Как он на нее посмотрит, как встретит? Что подумает?

32



М. Л. Рехельс

АСПИРАНТ. Мне кажется, ей это не важно. Она настолько влюблена в него, что потеряла прежнюю гордость.

ТОВСТОНОГОВ. А какие обстоятельства привели ее к данной сцене? *(Делает анализ обстоятельств.)* Влюбленность — не отрицаю. Но любовь до потери гордости? Где это подтверждается материалом?

ДМИТРИЙ М. Может, она хочет узнать, как он к ней относится?

ТОВСТОНОГОВ. Вот это уже другой разговор. Узнать, как он к ней относится, совсем иное, нежели признаться. Дорогой Дмитрий! Вы не готовы! Ни о проблеме, ни о замысле, ни о решении сцены вы не имеете конкретного представления. Вам придется, как следует, поработать летом. Осенью будете пересдавать. *(Попросил присесть за стол напротив комиссии Евгения А.)*

ЕВГЕНИЙ А. Можно я пойду, позову актеров?

ТОВСТОНОГОВ. Нет, сначала расскажите о пьесе.

ЕВГЕНИЙ А. Георгий Александрович, актеры торопятся.

ТОВСТОНОГОВ. У вас «Пять вечеров»?

ЕВГЕНИЙ А. Да, сцена.

Вошли студенты актерского курса под руководством И. П. Владимирова.

ТОВСТОНОГОВ. Кто кого играет?

СЕРГЕЙ МЕЖОВ. Я - Славика.

ЛИДИЯ МЕЛЬНИКОВА. Я - Тамару.

ТОВСТОНОГОВ *(Владимиру Ч.).* А вы Ильина?

ВЛАДИМИР Ч. *(готовя площадку).* Извините за наглость, Георгий Александрович, но — да!

ТОВСТОНОГОВ. Его самого?

ВЛАДИМИР Ч. После Ефима Захаровича Копеляна, конечно, это кощунство, но что делать? Приходится.

После просмотра Георгий Александрович поблагодарил и отпустил актеров-студентов.

ТОВСТОНОГОВ. Отрывок, в общем-то, неплохой. Кроме первого ужасающего куска. Я бы его вообще не показывал. Надо было начать с диалога Тамары и Ильина...

Начало сцены было решено следующим образом. Посреди площадки за столом сидел Славик, склонившись над книжкой. Ильин вытаскивал у него из-за шиворота цветок, апельсин, платок...

Тамара аплодировала. Славе надоело быть посмешищем. Он, опустошив карманы — реквизит Ильина, говорил: «Надо идти заниматься». И выбегал из комнаты. В конце сцены Слава, понимая, что Ильин хочет уйти из дома навсегда, попытался задержать Ильина, но тот грубо оттолкнул Славу.

ТОВСТОНОГОВ. Скажите, а почему стертые оценки? Сознательно это делается?

ЕВГЕНИЙ А. Нет.

ТОВСТОНОГОВ. А ребята способные. Девушка зажалась, могла бы лучше сыграть. Но первый кусок принципиально неверно решен.

ВЛАДИМИР Ч. Мы не смогли найти точный способ выражения.

ТОВСТОНОГОВ. Дело не в этом. У вас Ильин пресмыкается перед Славиком, заставляя его себе подыгрывать. А Славику его фокусы поперек горла. На самом деле, к этому моменту Славика уже тянет к Ильину. Ильин произвел на мальчишку неизгладимое впечатление. Ильин для него идеал. А у вас почему-то по действию Ильин «лезет» к Славику.

ЕВГЕНИЙ А. Не могу понять. По вашей логике сам показ фокусов невозможен.

ТОВСТОНОГОВ. Почему невозможен? Когда-то, лет десять назад, Ильин, будучи студентом, научился делать несколько фокусов. Сейчас он их вспомнил. Все то же самое, но Славик

его обожает, чуть ли не боготворит. И вот такой человек в конце сцены вышвыривает Славика. Это у вас хорошо решено.

ВЛАДИМИР Ч. Наша ошибка в том, что мы искали атмосферу искусственного праздника.

ТОВСТОНОГОВ. Зачем Володину нужны фокусы? Это воображаемое счастливое будущее, семейное благополучие. Ильин — факир, шейх! И Тамара на это клюет, и мальчик ошарашен, и даже зритель! Праздник подлинный! Потом все разрушится, упадет, но сначала надо построить то, с чего падать. Повторяю: минус первый кусок, все остальное понятно. Хотя жаль, что были стерты внутренние акценты. Так какая здесь в пьесе проблема, Евгений?

ЕВГЕНИЙ А. Пьеса о том, что люди ценой прожитой жизни приходят к пониманию, что для них самое главное. В связи с этим сверхзадача... Простите, я еще не могу вывести формулу. Я порассуждаю, но кратко. Вот проходит период, когда счастлив. Начинается реальное столкновение с жизнью, когда требуется мужество. И вот тут люди теряют то, к чему стремились. Счастье в прошлом. Здесь его нет. И ценой неимоверных усилий они его возвращают... Вот так, хотя к точной, коротко выраженной формулировке, я еще не пришел.

ТОВСТОНОГОВ. Это не страшно, если вы отчетливо представляете себе, о чем пьеса. А как вы думаете, почему именно с Володина начался новый этап советской драматургии?

ЕВГЕНИЙ А. Думаю, потому что во всех его пьесах, так или иначе, варьируется тема ценностей подлинных и мнимых. До Володина эту проблему так явно поднимал только Чехов.

ТОВСТОНОГОВ. В общем, правильно, хотя требует расшифровки. Володин первым раскрыл, что микромир человека содержит подлинную человеческую ценность, все гены нравственного человеческого облика. И через этот микромир, как волшебный кристалл, можно рассматривать все общество в целом.

ЕВГЕНИЙ А. Понятно.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, если понятно, то это обнадеживает.

ЕВГЕНИЙ А. Нет, правда, мне понятно, Георгий Александрович. Я, может, другими словами, но о том же говорил артистам.

ТОВСТОНОГОВ. Я не иронизирую, я буду рад, если вы сможете оппонировать критикам, которые обвиняют Володина в мелкотемье.

ЕВГЕНИЙ А. Вы имеете в виду критика Зубкова?

ТОВСТОНОГОВ. «Зубковых».

ЕВГЕНИЙ А. Я не смогу им оппонировать. Им не понять, какое открытие совершил Володин.

ТОВСТОНОГОВ. Да, трудно оппонировать тем, кто открытие Володина просто не замечает. Ну-с, так. Какое сквозное действие пьесы?

ЕВГЕНИЙ А. Борьба за возврат любви. Мы следим за тем, сойдутся они или нет?

ТОВСТОНОГОВ. Правильно.

ЕВГЕНИЙ А. Способ существования должен быть такой, будто жизнь, казалось, снята скры-

той камерой. Мы как бы подсматриваем естественный ход жизни.

ТОВСТОНОГОВ. Как в первом куске вы определили задачу Ильина?

ЕВГЕНИЙ А. Мы определили так: Слава встревожен, он чувствует приближающийся разрыв, и Ильин хочет вывести Славу из этого состояния.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, а в связи с тем, о чем мы говорили сейчас, как бы вы определили, что он хочет?

ЕВГЕНИЙ А. Пытается создать праздник?

ТОВСТОНОГОВ. Так, а что у Славы?

РЕХЕЛЬС. Почему Слава уходит?

ТОВСТОНОГОВ. Вопрос по существу. Действительно, почему он уходит?

ЕВГЕНИЙ А. В самом деле, если Славику нравятся фокусы Ильина, почему он сбегает? Я никак не могу себе этого объяснить.

ТОВСТОНОГОВ. Но верю, что пытаетесь.

ЕВГЕНИЙ А. Что? Да, пытаюсь.

ТОВСТОНОГОВ. «Некогда, мне заниматься надо», — как вы понимаете, не потому что «некогда», «надо заниматься» или надоели фокусы.

ЕВГЕНИЙ А. Нет, действие не должно совпадать с текстом, это мне ясно, как азбука. Но я думал, предчувствуя разрыв, Слава не хочет участвовать в фарсе.

ТОВСТОНОГОВ. И получается, — не хотите, а все же иллюстрируете действием текст. Что говорит персонаж, то и делает. Но почему вы заставили Славика так неверно относиться к попытке Ильина создать праздник?

ЕВГЕНИЙ А. Неужели мальчик не предчувствует разрыв?

ТОВСТОНОГОВ. Если и так, что он может сделать, не желая разрыва? Тамара считается с отношением Славика к Ильину? Он пытался сыграть идеального зрителя, а, оказалось, играть не надо. Слава и без ложной игры ощутил себя ребенком. И сбежал не потому, что не хочет быть чучелом, не оттого, что ему надоела роль дешевого статиста, а чтобы оставить вдвоем Ильина и Тамару, чтобы не выдать своего отношения к Ильину. Неужели это не приходило вам в голову? Не умеете строить действие наоборот, а в этом вся суть профессии. Я помню, когда мы учились в институте, сколько было споров об обратном ходе, которым нас заразил Андрей Михайлович Лобанов. Мы не только драматургию, а любой жизненный факт рассматривали с этой точки зрения. Мы поменяли способ существования жизни. Вы, к сожалению, пока не сделали это жизненной задачей.

ВЛАДИМИР Ч. Георгий Александрович, мы тоже спорим, ищем, но не получается.

ЕВГЕНИЙ А. Все время где-то рядом.

РЕХЕЛЬС. Обратный ход — не рядом. Это прямо противоположный вариант.

ЭРИК Г. А что такое обратный ход? Вы ни разу не говорили нам об этом.

ТОВСТОНОГОВ. Неужели не говорил?

ВЯЧЕСЛАВ А. Я не слышал об этом никогда.

ТОВСТОНОГОВ. Обратный ход — это когда корень поведения человека прямо противоположен результату. Как правило, любая художественно ценная литература строится по этому принципу.

РЕХЕЛЬС. У Вахтангова гениальный пример решения чеховского «Злоумышленника». В определении действия мужика просится — «спастись!» У Вахтангова он, убежденный в своей невиновности, всеми силами пытается помочь следствию!

ТОВСТОНОГОВ. Покажите эскиз. *(Евгений А. сразу назвал художницу.)* Да, рисовать она умеет, а вот насчет решения пространства пока никакого понятия. Поместите сюда актеров, и они будут выше третьего этажа. Ладно. *(Георгий Александрович закончил беседу с Евгением и пригласил присесть к комиссии Вячеслава* А.)

ТОВСТОНОГОВ. Ваша пьеса?

ВЯЧЕСЛАВ А. «Назначение» Володина.

ТОВСТОНОГОВ. Пожалуйста.

ВЯЧЕСЛАВ А. Чтобы было понятней, я начну с макета. Вот. Письменные столы — электрокары, у Куропеева — кадиллак. Еще есть два задника. Один — домашний, другой — работа.

ТОВСТОНОГОВ. И вспыхивают лампочки?

ВЯЧЕСЛАВ А. Не совсем.

ТОВСТОНОГОВ. Вспыхивают «не совсем»?

ВЯЧЕСЛАВ А. Они будут мерцать.

ТОВСТОНОГОВ. А какая тема пьесы? Почему вы начали с макета?

ВЯЧЕСЛАВ А. Тема — некоммуникабельность. Люди сами создают друг перед другом барьеры, которые они не могут преодолеть.

ТОВСТОНОГОВ. Сквозное?

ВЯЧЕСЛАВ А. Борьба за признание.

ТОВСТОНОГОВ. Признание чего?

ВЯЧЕСЛАВ А. Себя как личности! Своего человеческого достоинства!

ТОВСТОНОГОВ. Скажите, а вы верите в эту контору?

ВЯЧЕСЛАВ А. В каком смысле?

ТОВСТОНОГОВ. Что здесь делается что-то полезное?

ВЯЧЕСЛАВ А. Да.

ТОВСТОНОГОВ. Да?

ВЯЧЕСЛАВ А. Да. Лямин — самый честный человек в пьесе. Наши симпатии на его стороне. Он пишет статьи за Куропеева, идет на компромисс, но он хочет для людей сделать что-то хорошее. У него есть планы, во имя которых он не отдаст новому начальнику этих людей.

ТОВСТОНОГОВ. Так вот в этом вся суть! Самый честный человек даже на пустом месте хочет сделать что-то хорошее! А мне показалось, вы ухватили володинскую иронию. Столы — электрокары, кадиллак Куропеева. «Неизвестно что планирующее учреждение», так, кажется, говорится в первой ремарке пьесы. Здесь уже ирония. Процесс превратился в самоцель. Где суть? Ее нет. Но это не значит, что мысль пьесы негативна. Этого, кстати, никак не могут понять критики зубковы. Для них недосягаемо, что можно решать позитивные вопросы в ироническом плане. А вы видели спектакль Ефремова?

ВЯЧЕСЛАВ А. Нет.

ТОВСТОНОГОВ. Там оформление похоже на ваше. Выезжают столы, стулья, опускается дверь и оказывается столом Куропеева. Очень интересно, кстати, Евстигнеев играет. Конкретная музыка Каравайчука. Под звук саксофона наклоняется дверь, и вдруг мы видим стол со скатертью, подносом, где графин со стаканом.

ВЯЧЕСЛАВ А. Из двери в стол? И поднос с графином уже заряжены? И не падают?

ТОВСТОНОГОВ. Представьте, нет. Зал ахает, потом хохочет.

ВЯЧЕСЛАВ А. Любопытное оформление.

ТОВСТОНОГОВ. Да, декорации задают и актерский способ существования. А в конце отдельно выезжают на поклоны.

ВЯЧЕСЛАВ А. Интересно, но у меня несколько другой принцип.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, что вы? Я же не говорю, что у вас хуже, чем у Ефремова. Я сказал лишь о том, что у Олега Николаевича тоже что-то есть. Актеры готовы к показу?

ВЯЧЕСЛАВ А. У меня та же история, что и у Дмитрия. Разъехались.

ТОВСТОНОГОВ. Давайте текст. Какая сцена?

ВЯЧЕСЛАВ А. Сцена у Лямина дома утром. Лямин знакомит Нюту с родителями.

ТОВСТОНОГОВ *(прочел вслух отрывок)*. Сколько тут событий?

ВЯЧЕСЛАВ А. Два. Первое событие — «похмелье». Лямину нужно решить, что делать дальше? Нюте — ввести его в нормальное состояние.

ТОВСТОНОГОВ. Что значит: «Ввести его в нормальное состояние»?

ВЯЧЕСЛАВ А. Она не понимает, что с ним? Может, она перестала ему нравиться? Может, жалеет о том, что произошло ночью. Ей нужно вернуть прежние отношения.

ТОВСТОНОГОВ. Она его секретарша? Какие отношения ей нужно вернуть? Трудовые?

ВЯЧЕСЛАВ А. Нет, конечно. Она знает, что нравилась ему. Ей снова хочется понравиться.

ТОВСТОНОГОВ. Рассуждайте дальше.

ВЯЧЕСЛАВ А. «Подождите», — реплика, с которой начинается оценка. А с ней переход в новое событие.

ТОВСТОНОГОВ. А во втором событии какая у Лямина задача?

ВЯЧЕСЛАВ А. Начать новую жизнь.

ТОВСТОНОГОВ. И что?

ВЯЧЕСЛАВ А. Представить Нюту как жену.

ТОВСТОНОГОВ. Вернемся к первому куску. Вы сказали: «Лямину нужно решить, что делать дальше?» Это не оружие. Ну, сидит человек и решает. А чем жить? Какова психофизическая жизнь первого куска? Что играть? Автор дает Нюте физическое приспособление: уборка комнаты. В ремарке: «Это доставляет ей удовольствие». Почему Нюта убирает?

ВЯЧЕСЛАВ А. Ей хочется остаться здесь. Быть с Ляминым. Понравиться ему утром так же, как и вечером. Она нашла способ.

ТОВСТОНОГОВ. Да? А по-моему все наоборот. Вы же правильно назвали кусок — «Похмелье». Парадокс в том, что здесь все наоборот, чем в обычной жизни. После ночной постельной сцены сейчас, утром, он — женщина, а она — мужчина. Их отношения обратны привычным. Он мучается, а она его успокаивает: ничего не произошло. Она не может уйти, пока не выбьет из его головы ложную ответственность. Он чувствует это? Да. И чем больше ему внушается, что

ничего не было, тем более нагружается его нравственность. Она и вызывает у Лямина последующее действие. Вот вы обусловили границы событий. Что дальше? Какой этап рассуждений? Определение результата. Затем необходимо найти, что скрывается за этим результатом. Результату может противостоять единственно-частное, что именуется обратным ходом. Почему Вахтангов в чеховском рассказе «Злоумышленник» сформулировал сквозное мужика: всеми силами помочь следствию? Прежде всего, Вахтангов определил парадокс рассказа. Он заключается в том, что мужик только в конце сцены понимает, в чем его обвиняют. В этом и юмор рассказа, и его трагедия. Понимаете? Имея парадоксальный результат, он нашел ему действенное выражение. Итак, что же в этой сцене? Если я убираю комнату в незнакомой квартире, то обусловлена искусственность моего существования. Нюта уборкой хочет сделать вид, что ничего не произошло. Кабинет убирает? Так и здесь. Выбить дурь из его головы! Все обыденно. А если что и было, то приснилось, не более. А что с Ляминым?

ВЯЧЕСЛАВ А. Я считал: ему надо решить, что делать дальше. Но вы сказали, что это не оружие.

ТОВСТОНОГОВ. Не оружие, потому что нет импульса к существованию. Ну, буду сидеть, решать. А он почти конкретно с ней разговаривает. «Зачем вы так рано встали?» — Это что такое? Почему Лямин спросил ее об этом? Почему с его точки зрения она встала так рано? Наверное, ей безумно стыдно, — думает Лямин. Поэтому она хочет втихаря уйти. Увидев, что он проснулся, осталась. Но просто так оставаться неловко, вот и придумала уборку комнаты. Она ночью по его преступной вине совершила ужасающую ошибку. И ему надо срочно придумать средство, как ее исправить, как искупить свой грех и как ей помочь. А она: «Не принимай всерьез, тебе нравятся другие девушки! А я тому, что было, значения не придаю».

АСПИРАНТ. Скажите, Георгий Александрович, а не влияет ли на поведение Лямина то обстоятельство, что он связан с другой женщиной?

ТОВСТОНОГОВ. С какой женщиной?

АСПИРАНТ. Что будет чуть позже, с приходом родителей? Отец набросится на Лямина за то, что его может скрутить любая баба. Он скажет Нюте: «Как это вам удалось сделать так, что он забыл обещание, данное другой женщине?» На стене висит ее портрет из проволоки. Даже после женитьбы Лямина на Нюте этот портрет будет висеть.

ТОВСТОНОГОВ. Возможно, это обстоятельство определяет действие Лямина, надо проверить. Поймите, все, о чем я говорю, — это не значит единственно и безоговорочно. Единственность не в том, что что-то устанавливается раз и навсегда. Один бы поставил так, другой — по-другому. Единственность означает: результат, который вы предчувствуете, может вызвать единственное действие, способное его вызвать. А верен ли предощущаемый вами результат, зависит от попадания в автора при анализе предлагаемых обстоятельств.

Кстати, мне кажется, здесь не два куска, а четыре.

ВЯЧЕСЛАВ А. Четыре?

ТОВСТОНОГОВ. Да. Ну, ладно, сделаем перерыв. *(После перерыва пригласил за экзамена-*

ционный стол Николая П.) «Город на заре»? Ну, давайте «Город на заре».

НИКОЛАЙ П. Когда я показывал вам отрывок, вы сказали про архаичность текста.

ТОВСТОНОГОВ. Да, как вы предполагаете с ней справиться? Как вы боретесь с фальшивыми мелодраматическими диалогами? В показанном вами отрывке не было подлинного существования, к сожалению.

НИКОЛАЙ П. Мне кажется, что архаику можно использовать, чтобы выявить характеристику той эпохи, энтузиазм и искренность жизни тридцатых годов, ошибок от этих непритворных побуждений.

ТОВСТОНОГОВ. Какое сквозное действие пьесы?

НИКОЛАЙ П. Борьба за город, за его строительство, за строительство себя, как человека.

ТОВСТОНОГОВ. А вы не знаете пьесу из современного репертуара, напоминающую «Город на заре»? Нет? «Лошадь Пржевальского» Михаила Шатрова. Вспомнили? Вас не интересовало соотношение этих пьес? И там, и там есть проблема практицизма, лишенного романтизма. И сквозные похожи. Покажите макет... Газета с деревом — хорошо. А вот фотография разрушает. Представьте себе не макет, а сцену. Какого размера у вас будут фотографии? Большие? И что

это вам дает? *Кто эти люди на фото? Как они сюда попали? Набор случайностей, вам не кажется?* Давайте разберем кусок. Читайте так, чтобы все слышали. *(Николай П. прочел сцену из пьесы Арбузова «Город на заре». Эпизод: Аленушкин, Зорин и Жора.)* Какое действие у Аленушкина?

НИКОЛАЙ П. Подтолкнуть Зорина и Жору на побег.

ТОВСТОНОГОВ. Разве? Включайтесь все. У кого какие мнения?

ЭРИК Г. Он хочет подогреть их желание.

ДМИТРИЙ М. Ускорить.

АЛЕКСЕЙ Л. Аленушкина застукали. Он все слышал. Ему необходимо скрыть, что он знает о побеге.

ТОВСТОНОГОВ. Давайте поищем. Когда мне, актеру, объясняют, что у меня по действию, я хочу понять, а какой импульс заставляет меня произносить именно эти авторские слова? Иначе зачем мне действие? Выучил текст и вперед! Итак, что мы имеем? Во-первых, у Аленушкина маленький монолог. Во-вторых, — важнейшее обстоятельство — он оказался свидетелем готовящегося побега. «Подтолкнуть к побегу» — это написано в тексте, следовательно, действием быть не может. Тавтология. Комментарии текста. *(Георгий Александрович медленно прочел монолог Аленушкина.)* Результативно я определил существование этого человека как пассивное. Теперь я должен определить, из чего пассив истекает? Почему он говорит в завуалированной, а не в прямой форме? Если что, я тут ни при чем, я рассказываю байку. Я подсказываю им верный ход: «Дурачки, куда бежать? Нужна вторая упряжка!» Тогда получается, Аленушкин их даже не торопит. Его действие, сохраняя нейтралитет, имея алиби, показать им, что он их союзник.

АЛЕКСЕЙ Л. Я не понимаю, почему у него не может быть задачи скрыть, что он все слышал?

ТОВСТОНОГОВ. Что это мне как актеру дает? Мне говорят: «Скрой». Я скажу: «Хорошо, но можно этюд?» И в этюде буду молчать. А что? Я скрываю. А у Арбузова монолог! Как мне на монолог выйти? «Показать, что я их союзник, сохраняя нейтралитет», — это мне может дать импульс к существованию, к рождению монолога, к достижению результата, который я почувствовал, прочтя арбузовский текст.

За экзаменационный столом Михаил Р.

МИХАИЛ Р. Нилин, «Жестокость». Повесть была написана в пятьдесят шестом году. Таким образом, она является первой ласточкой, рассказавшей о событиях, которые привели к тридцать седьмому году... Сибирь, двадцатые годы, банды. Угрозыск. Карать — это благородная цель, если она не приводит к бессмысленной жестокости...

ТОВСТОНОГОВ. ...когда средство перерождается в самоцель...

МИХАИЛ Р. Да, пьеса о том, что человека должна сопровождать высокая ответственность за все, что он совершает.

ТОВСТОНОГОВ. Какое сквозное действие пьесы?

МИХАИЛ Р. Сейчас попробую объяснить. Конфликт в том, какие средства выбирают начальник, корреспондент Узелков, Веня Малышев и другие. Сквозное я определил как борьбу за

справедливость, которая постоянно нарушается. Которую Малышев постоянно старается восстановить! В применении к этой пьесе, Георгий Александрович, мне это не кажется «рыбьим» определением!

ТОВСТОНОГОВ. Мне тоже. *(Михаил протянул Георгию Александровичу папку с эскизами, и пока Товстоногов их рассматривал, Михаил рассказал об особенностях инсценировки повести, о покаянии, с которого начинается действие, поэтому весь спектакль — воспоминание. О соотношении целей персонажей и сквозного пьесы.)* Эскизы хорошие, но один неудачный.

МИХАИЛ Р. Да. Этот хуже остальных.

ТОВСТОНОГОВ. А понимаете — почему?

МИХАИЛ Р. Ну, так, интуитивно, на уровне: нравится — не нравится.

ТОВСТОНОГОВ. Нет, есть вполне логическое объяснение. И очень простое. Задан закон: нигде нет стен, а здесь есть.

МИХАИЛ Р. Да, в самом деле.

ТОВСТОНОГОВ. Как же вы сами не обратили на это внимание?

МИХАИЛ Р. Учту на будущее.

ТОВСТОНОГОВ. Прочтите два-три куска и проанализируйте их.

Михаил прочел последнюю картину. Ресторан. Веня Малышев и Федя. В финале сцены Веня застрелился.

МИХАИЛ Р. Исходное событие сцены — арест банды, законченная операция.

ТОВСТОНОГОВ. Черту подвели.

МИХАИЛ Р. Черта — это афера, которую провернул начальник в связи с поимкой Воронцова, — вот ведущее обстоятельство. И Малышев борется с этой чертой.

ТОВСТОНОГОВ. Вы прекрасно рассказали о среднем круге, но это полпути. А теперь перейдем к малому. Сколько здесь событий?

МИХАИЛ Р. Мне кажется, здесь один кусок.

ТОВСТОНОГОВ. Действие Малышева?

МИХАИЛ Р. Прежде чем определить действие, несколько слов о кругах обстоятельств.

Михаил рассказывает о том, что мысль о самоубийстве возникла в связи с концентрацией всех обстоятельств, направленных против. Он любит Юльку, а письмо, адресованное ей, оказалось у корреспондента Узелкова. Арестован Баукин, он, бывший член банды, но помог арестовать главаря Воронцова. Баукин поверил Вене. А теперь начальник, не имевший отношения к поимке банды, приписал заслугу себе, а Баукина хочет расстрелять. У Малышева, по сути, монолог, Федор говорит лишь несколько успокаивающих фраз. Но Малышева ничто не может успокоить. Совесть не позволяет Вене жить дальше.

ТОВСТОНОГОВ. Что для Малышева Федор?

МИХАИЛ Р. Вы считаете, что действие Малышева направлено на Федора?

ТОВСТОНОГОВ. Откуда вы взяли, что я так считаю?

МИХАИЛ Р. Я для себя определил действие Малышева так...

ТОВСТОНОГОВ. Почему «для себя»? Почему вы все говорите: «Для себя»? Для артиста определяете, а не для себя! Освобождайтесь от лишних слов, товарищи будущие режиссеры!

МИХАИЛ Р. Действие Малышева: найти выход, принять здесь, сейчас какое-то конкретное решение!

ТОВСТОНОГОВ. Это цель, а действие?

МИХАИЛ Р. Привести себя к выстрелу. Осмелиться. Найти силы. Не струсить!

ТОВСТОНОГОВ. Можно решить сцену так: Малышев Федора не видит. Он поглощен несправедливым отношением начальника к Баукину, письмом Юльке, оказавшимся у Узелкова. Тогда Малышев сознательно идет на самоубийство. Он уже все решил заранее. И по действию в монологе — накачать себя. Довести себя до аффекта. Но я думаю о том, дает ли материал Нилина еще варианты? Если все решено заранее, процесс упрощен. А если он в последний раз борется за свою жизнь? Самоубийство сотрудника ОГПУ — факт ужасающий, безобразный. К тому же Малышев коммунист. Это не кончина «кулацкого поэта» Есенина, здесь история ближе к Маяковскому. Хотя Маяковский и не был коммунистом. И Малышев знает, что про него потом могут сказать. «Его смерть — политическая ошибка», — как затем произнесет Узелков. Мало кто поверит,

что своим самоубийством он хотел восстановить справедливость.

Обратите внимание на реплики Малышева, все вопросы. Тут есть элемент перепроверки. По поверхности Малышев рассказывает о неправоте начальника. А по действию: я хочу, чтобы меня убедили, что я не прав! Тогда здесь чистый обратный ход! Убедите, что я не прав, и я не застрелюсь! А раз прав, то надо стреляться! Что он и делает! Он хотел, чтобы Федя его опроверг! А Федя оправдывал Веньку!

Вы правильно раскрываете предпосылку сцены, но это, повторяю, полпути. Надо добиться возникновения электричества между желанием персонажа и сопротивлением обстоятельств. На сегодняшний день искра не высекается. Это не только ваша, а общая ошибка. Вы строите логические, психологические ситуации, но отрываете меня от элементарного: за чем я должен следить. Тогда вы все комментаторы, но не режиссеры.

У меня в театре был режиссер, не буду называть его фамилии. Великолепный комментатор. Хороший актер, силой своего воспитания сам вникает в суть. А комментаторство — ассоциативное богатство — ему в этом помогает. Что ж, можно работать и так. Но не всегда. Чаще всего, не надо окутывать комментариями хорошо играющего артиста.

39

За экзаменационный столом Эрик Г.

ЭРИК Г. Леонов «Нашествие».

ТОВСТОНОГОВ. Прекрасно!

ЭРИК Г. Сначала о том, почему я выбрал эту пьесу сегодня. И, в связи с этим, о чем она.

Пока Эрик Г. рассказывал о фазе мирного существования, о брежневской программе мира, М. Л. Рехельс обратил внимание А. Н. Куницына на любопытную деталь под столом. Александр Николаевич и аспиранты заглянули под стол, и, еле сдерживая смех, перевели взгляд на Эрика. Тот, в клетчатом пиджаке, в белой накрахмаленной рубашке, в полосатых темных брюках и в темных летних ботинках без носков, увлеченно продолжал обсуждать проблему опасности прихода неонацизма.

ТОВСТОНОГОВ. А что смешного, товарищи? Я не понимаю! У нас экзамен, а не посиделки! Если кто-то устал, пожалуйста, можете выйти! *(Эрику Г.)* Спасибо, мы в курсе международной обстановки. О чем пьеса?

ЭРИК Г. Можно завоевать пространство, уничтожить человека биологически, но душу, суверенную, гордую человеческую душу, уничтожить нельзя.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, что ж. Убедительно сформулировал. И пьеса получается шире военной тематики... Сквозное пьесы определите, пожалуйста.

ЭРИК Г. Путем долгих исканий я пришел к выводу, что сквозное — борьба за возвращение...

ТОВСТОНОГОВ. У каждого свое?!

ЭРИК Г. Да, у каждого из героев есть что-то, утраченное с войной.

ТОВСТОНОГОВ. А у Фаюнина?

ЭРИК Г. Фаюнину хочется вернуть свое. Но основное — власть. Грезы о власти. Его мечта о счастье, его идеал — стать наместником.

ТОВСТОНОГОВ. Читайте ваш отрывок. *(Эрик прочел сцену.)* Определите задачу Колесникова.

ЭРИК Г. Спастись.

ТОВСТОНОГОВ. Я прошу определить не сквозное действие персонажа в сцене, а задачу в первом куске. Думайте все! *(И пока студенты думали, Георгий Александрович рассказал аспирантам о трех встречах с Леоновым. Запомнилась его фраза: «Оптимизмом полна только корова». О своей постановке «Ленушки» Леонова: «Жестокий был провал, — смеясь, сказал он в заключение, — с тех пор боюсь Леонова. Но «Нашествие» считаю его лучшей пьесой, хотя она и устарела».)* Так какая задача у Колесникова?

ЭРИК Г. Преодолеть отвращение.

ТОВСТОНОГОВ. Во-от, это уже ближе к делу, это можно сыграть.

ЭРИК Г. Я так и думал. Мне показалось, что вы хотите услышать определение сквозного роли! А я с самого начала об этом хотел сказать!

ТОВСТОНОГОВ. Да? Значит, я зря десять минут анекдоты про Леонова рассказывал? /.../ В среднем, курс в проблемах подхода к пьесе: определения темы, идеи, сквозного — подготовлен

нормально. Объективные причины: мои постоянные разъезды, в результате которых я не мог уделить вам достаточно времени, болезнь Аркадия Иосифовича и его увлечение национальными кадрами *(Кацман руководил дагестанским актерским курсом)* помешали более благополучному решению остальных проблем, непосредственно связанных с профессией.

Профессионализм режиссера — это способность к решению вопросов действия. Я все время, пока безуспешно, пытаюсь внедрить в вас эту суть. Тут у нас пробел, который надо стараться исправить на будущих занятиях. (*Товстоногов придвинул к себе лист — ведомость. Достал авторучку.)* Скажите, оценки имеют значение для лишения стипендии?

ЕВГЕНИЙ А. Конечно, Георгий Александрович.

ТОВСТОНОГОВ. В своих оценках я буду учитывать ваши стипендиальные дела... А «пять» или «четыре» — это тоже имеет значение?

ЕВГЕНИЙ А. Для тех, у кого повышенная стипендия.

ТОВСТОНОГОВ. А у нас есть и такие?

ЕВГЕНИЙ А. Есть, трое.

ТОВСТОНОГОВ. Кто? *(Евгений перечислил.)* Первым двум — «пять», но вам только «четыре». Вам и вам — «три». *(Г.А. выставил оценки.)* С Алексеем, при условии сдачи остальных пред-

метов, и с Дмитрием я готов встретиться от двадцать пятого июня до первого июля. Думаю, что вам надо как следует поработать летом. Но если будете готовы, и я готов, пожалуйста.

КУНИЦЫН. Дмитрий очень хорошо сдал экзамен по речи.

ТОВСТОНОГОВ. То, что он актерски способный парень — это я знаю.

ОДИН ИЗ ТРОЕЧНИКОВ. Георгий Александрович, а вам не все равно: три или четыре?

ТОВСТОНОГОВ. А что такое?

ОДИН ИЗ ТРОЕЧНИКОВ. Дело в том, что с тройками не дают стипендии.

ТОВСТОНОГОВ. Конечно, не все равно. На голодный желудок хуже учиться, пусть получают! А что же с ведомостью делать? Я уже заполнил?!

РЕХЕЛЬС. Исправьте и напишите: «Исправленному верить».

Из бесед с Г. А.Товстоноговым

Вопросы:

—Вы часто поддерживаете артистов: «Хорошо, хорошо». Это не балует их?

—Вы говорили: приходилось ставить слабые пьесы. Где все-таки ограничитель? Где внутреннее «нельзя», когда пьеса отвергается?

—Как соотносятся авторитет и страх? И что истинно в создании творческой атмосферы?

—Если труппа видит, что режиссер ошибся. В выборе пьесы, в распределении, в решении куска. Если сам режиссер понимает, что ошибся...

Ответы:

Артист должен знать: видно не только плохое, но и хорошее. Поэтому и поддерживаю их: «Хорошо, хорошо». Все должно быть замечено. Важно быть искренним. Сказать «Хорошо», когда актер играет неважно; сказать: «Плохо», когда он играет хорошо, — катастрофа.

Можно простить автору отсутствие или почти отсутствие драматургии. Литературно плохую пьесу простить нельзя. Мне важна литературная сторона: содержание, мысль, емкость.

Восемьдесят процентов авторитета — удачный спектакль! Остается двадцать процентов. Используйте их на создание творческой атмосферы. На страхе в искусстве трудно существовать. Когда режиссер стучит кулаком по столу и кричит: «Я-а-а-а-а! Мое-е-е!» — авторитет погиб. У каждого актера всегда есть субъективное понимание роли. Важно, чтобы их субъективная правда не шла в разрез с вашим решением спектакля. Если актеры чувствуют, что любое их дельное предложение может быть принято, — в театре возникнет творческая атмосфера.

Все мы люди, все совершаем ошибки. Только они должны быть ошибками от искусства. Когда никто не ошибается — тоже плохо.

Не притворяться! Ни в кого другого! Какой есть, такой и есть!

Когда я был очередным режиссером, то добивался автономии. Теперь я категорически против нее.

Очуждение и перевоплощение не находятся в противоречии. Не надо этих противопоставле-

ний! Юрский — Илико, Стржельчик в «Цене». И перевоплощение, и очуждение, и отношение к образу!

4 КУРС, 1 СЕМЕСТР

Сентябрь 1973 года
О потере критериев. Работа с художником и композитором

ТОВСТОНОГОВ. Какие проблемы режиссуры из тех, которые мы обсуждали в прошлом году, вызывают у вас вопросы? Или вы, честно говоря, отключились в каникулы от проблем профессии? Нет? Какие спектакли удалось посмотреть? Что интересного? Что вызывает спорное ощущение?

Евгений А. спросил Товстоногова о том, как режиссер должен разговаривать с художником? «У режиссера — свой язык, у художника — другой. Подход к произведению — тоже разный. Кто должен предлагать решение: режиссер или художник?»

ТОВСТОНОГОВ. Мы разве теоретически не говорили об этом? Нет? Пришла пора, значит? А что еще вас беспокоит?

МИХАИЛ Р. Не только меня, а и всех нас интересует, как происходит работа с композитором?

ТОВСТОНОГОВ. Хорошо, поговорим.

Дмитрий М. попросил рассказать о принципах мизансценирования, о том, каким образом мизансцена связана с образным решением куска, сцены, спектакля? Он поделился впечатлениям о спектаклях Горьковского ТЮЗа, о главном режиссере — Наравцевиче:

— Все спектакли ТЮЗа искрятся выдумкой, фантазией, но когда задумаешься: а какое отношение все это имеет к конкретному материалу, то создается впечатление, что обуреваемый фантазией гениальный Наравцевич все время спасает плохую пьесу, пытается придуманными штучками закрыть ее слабые места.

Евгений А. рассказал об одном спектакле по пьесе А. Н. Островского:

— Играется спектакль в современных костюмах и, хотя мы говорили, что Островского так играть невозможно, спектакль, зрительный его образ не вызывает сопротивления, отвращения, неприятия.

ТОВСТОНОГОВ. «Все можно делать, если это оправдано, — сказал как-то Вахтангов, — даже голыми ходить»... Не тем же вас поразил спектакль, что он был в современных костюмах, а чем-то другим, наверно? Так чем? Спектакль часто репетируется в тренировочных костюмах. Или в мини-юбках. Разве это нас смущает? Нет. Костюмы — вопрос производственный...

А есть ясность по тому кругу вопросов, который мы обсуждали с вами в прошлом году?.. Для того чтобы на четвертом курсе уделить внимание вопросам формы: ритма, композиции, работы с художником, композитором и т. д., — все же надо помнить, что формальные проблемы является производными от главной. Все, о чем вы спрашиваете — это проблемы зрелища, вопросы формальные, без решения которых нельзя прийти в театр на дипломную работу. Но главное заключается в человеке, во всей сложности человеческих отношений. Даже когда режиссер хорошо владеет формой, его режиссура не имеет цены, если нет проникновения в суть профессии, более того, такая режиссура опасна. Вы должны стать театральными хирургами, научиться вынимать из актеров их человеческое содержание. У меня, а, прежде всего, у вас, должен быть покой в знании этой сути.

Не вам говорить, но, к сожалению, я устал повторять и здесь в институте, и в печати, что такая форма обучения, где профессиональные качества никак практически не проявляются, уже невозможна сегодня! Если будущий режиссер уже в институте не будет проходить через горнило практики, то он станет похожим на скрипача, который прекрасно теоретически рассуждает об игре на скрипке, но никогда не брал ее в руки. Бывшие мои студенты иногда создают спектакли по принципам, прямо противоположным тем, которые я проповедую, хотя порой и отстаивают

эти принципы теоретически. Я не хочу причесывать всех под одну гребенку, хочу, чтобы вы все были разные, но вероисповедание должно быть общим. И если я получаю от своих учеников нечто враждебное этому вероисповеданию, значит, в обучении не удается существо. Поэтому еще раз повторяю: вопросы формы только тогда обретают цену, когда они в работе с актерами сочетаются с тем, что связано с психологией человека. Только овладев практической психологией, вы можете

встать на твердую почву профессии.

МИХАИЛ Р. В связи с практической психологией не могли бы вы рассказать о режиссуре Гротовского? И каково ваше отношение к его режиссуре?

ТОВСТОНОГОВ. Я, к сожалению, не видел театра Гротовского. А лучше, как говорится, один раз увидеть, чем сто раз услышать. Но по прочитанному мною о нем можно судить, что это явление сильное, исключительное. И именно поэтому, на мой взгляд, оно не может иметь школы.

ЭРИК Г. Интересно, что если Станиславский декларирует о свободе, то Гротовский...

ТОВСТОНОГОВ. О зажиме, я слышал... Слышал, что артист вымочаливается так, что дважды уже играть не может! Физиологически это сложно. Я читал о приемах работы Гротовского, но, чтобы разобраться в этом явлении, надо его самому увидеть.

ЕВГЕНИЙ А. У нас есть тайная мечта: посмотреть у вас в театре весь процесс работы над спектаклем. Возможно ли это?

ТОВСТОНОГОВ. Сейчас я начинаю работать над пьесой Вампилова «Прошлым летом в Чулимске» — пожалуйста. Конечно, надеюсь, вам это будет очень полезно. *(Выяснение изменений расписания занятий в связи с посещением утренних репетиций.)* Только надо, чтобы посещение репетиций было постоянным, чтобы все прочли пьесу, готовились к очередной репетиции, будто вы и есть режиссеры спектакля. Только тогда это может принести пользу.

Что же касается того, о чем вы сегодня здесь рассуждали... Наступает такой этап в вашей творческой жизни, когда особенно важно, чтобы вы, имея вкус и умозрительные способности, сумели не только разобраться, что из того, что вы видите, — хорошо, а что плохо. Сейчас самое главное, чтобы вы смогли практически овладеть воплощением ваших замыслов, чтобы ваши идеальные планы не остались практическими постулатами. Почему сегодня, как никогда, необходимо быть точным в вопросе воплощения? Потому что в настоящее время в театральной жизни наблюдается неописуемое смещение всех критериев. Сейчас, с точки зрения зрителей, и хорошее, и плохое в равной степени имеет и успех, и поражение. Еще пять лет назад такого не наблюдалось. Скажем, факт соприкосновения с живым артистом становится чуть ли не явлением искусства.

ЭРИК Г. На вечер Лаврова достать билет так же трудно, как и в БДТ.

ТОВСТОНОГОВ. Да, и я не говорю, что само по себе это плохо. Повысилась личностная ответственность артиста. Но смещенные критерии дезориентируют личность. Смоктуновский не доволен исполнением роли царя Федора в Малом театре. Но его популярность огромна. Отсюда и успех в спектакле. И Иннокентий Михайлович растерян, ему трудно отличить подлинный успех, скажем, в «Идиоте», в «Гамлете», от успеха его личной популярности... Художественный театр. «Все о женщине» в постановке Львова-Анохина... Жуткий спектакль. В главной роли — Татьяна Доронина, успех оглушительный! Я после спектакля просто не смог к ней пробиться. Вот что значит в наше время популярность. Я не против того, что Алиса Фрейндлих поет. Но ее мюзикхольная популярность заслонила драматическую! И в этом вины актрисы нет!

Ведь если даже люди искусства не могут понять, что успех успеху рознь, не могут расслаивать подлинную победу от мимолетной — близится катастрофа. Почувствовав легкий успех, человек, сам того не замечая, идет дальше, и этот процесс разлагающий!

Студенты попросили Товстоногова рассказать о польском режиссере Ханушкевиче. Георгий Александрович, в свою очередь, спросил, видели ли студенты спектакль Ханушкевича «Три сестры», с которым его театр гастролировал недавно в Ленинграде? Да, видели. Огромное впечатление. И о спектакле тепло отзывались не только зрители, но и вся театральная общественность. Спектакль состоялся, несмотря на то, что внезапно заболел актер, исполняющий роль Соленого. Сам режиссер Ханушкевич с томиком Чехова в

руках, предварительно извинившись перед зрителями, сходу, без репетиции блестяще сыграл эту роль. Спектакль решен в водевильном ключе, но все же была в нем какая-то пронзительная щемящая нота грусти, безысходности, тупика и страстного желания изменить этот засасывающий ход жизни.

ТОВСТОНОГОВ. Вот видите, как смещение критериев отражается и на нашей беседе? А у меня полярное отношение к режиссуре Ханушкевича.

Георгий Александрович негативно отозвался о Ханушкевиче. Он рассказал о встрече с ним в Финляндии, о том, как Ханушкевич безапелляционно зачеркнул не только творчество Аксера, но и

многих других выдающихся польских режиссеров. Ханушкевич произвел на Георгия Александровича впечатление дилетанта, который оказался на гребне волны популярности.

Некоторые из студентов посмотрели в Москве в «Современнике» спектакль Анджея Вайды, который им очень понравился. Товстоногов (он в это время ставил в «Современнике» спектакль «Балалайкин») открыл переданный ему актерами театра секрет: они идут играть спектакль Вайды, как на тяжкие муки. Сравнив пьесу со спектаклем, он сказал о том, насколько она искажена.

ТОВСТОНОГОВ. Все дело в том, что убийство в пьесе происходит в воображении, а не на самом деле, как в спектакле. И в результате — патология... Странно, что Вайда, побывав в Америке, поставил спектакль об американском образе жизни с представлением тридцатилетней давности: довоенные интерьеры, брюки в клетку и т. д. Это Америка глазами Акимова. Когда-то, когда к нам не проникали фильмы из Америки, когда не было туристических и деловых поездок — это акимовское представление было общим. Но сейчас несколько иное время, не правда ли?.. Когда западный фарс с трагической подкладкой попадает к нам, да еще в руки польского режиссера, — получается примитив... К сожалению. Не понимаю, что вам могло понравиться в этом спектакле?

НИКОЛАЙ П. Актеры так хорошо пользуются пробросом...

Товстоногов напомнил, что в 1960-х годах с десятилетним опозданием появилась на нашей сцене пьеса «Оглянись во гневе», в которой те же актеры театра «Современник» тоже великолепно пользовались пробросом. И, забывая, что спектакль опоздал на десять лет, мы восхищались: «Ново!» А если кто-то напоминал об опоздании, мы говорили: «Ну и что ж? Зато это ново для нас!» Как, впрочем, где-нибудь в Москве увидим маленький «чикагский небоскребик» — тоже восхищаемся: «Ново все-таки!»

ТОВСТОНОГОВ. Обидно, не боюсь высоких слов, как патриоту обидно, что наш театр, веком шедший впереди других, подбирает остатки подачек! Покурите, а после перерыва перейдем непосредственно к нашим творческим делам. *(После перерыва.)* Давайте поговорим о работе с художником. Помните, еще на первом курсе, выясняя специфические особенности театрального искусства, мы подчеркивали его синтетическую природу? Что это значит? Кто может сказать?

МИХАИЛ Р. Это значит, что каждый из компонентов, составляющих образ, входит в него, качественно преобразуясь...

ТОВСТОНОГОВ. Да! А самостоятельной ценности эти компоненты не имеют!.. Так вот я бы сказал, что исходным моментом в разговоре с художником является определение места зрительного образа, которое он будет занимать в совокупности компонентов будущего спектакля. Причем тенденция последнего десятилетия — минимум зрительного образа при максимальной его выразительности. Как пример идеального, для меня, конечно, сочетания художника и режиссера могу привести Боровского и Любимова в спектакле Театра на Таганке «Зори здесь тихие».

ЭРИК Г. Как хорошо, что вы назвали Боровского! Он прекрасный художник. Именно театральный. Каждая его работа поражает! Каждая! И не только с Любимовым! Я видел многие его работы и, на мой взгляд, все оформленные им спектакли отличаются точным попаданием в замысел режиссера.

ТОВСТОНОГОВ. Значит, вам повезло! А я видел, как тот же Давид Боровский в Венгрии в «Трех сестрах» воздвиг поп-артовскую стенку, на фоне которой падали листья. По пьесе в первом акте — май, во втором — Масленица, но сценографу наплевать: ему видятся падающие листья. В четвертом акте в листопаде вязли актеры. Я сидел и думал: неужели тот самый Боров-

ский мог такое придумать? Он пьесу читал? Каким образом это оформление может работать на суть спектакля? Никаким образом! Некий абстрактный дизайн, а не образное решение! Вот вам пример, где речи быть не может о взаимосвязи художника и режиссера! И зрители смеются, и позор на плечах несчастных артистов, к сожалению.

Значит, вернувшись к теории, первое, что важно определить — какова визуальная зрительная сторона во всей структуре спектакля? В «Хануме», например, это место аккомпанемента. Декорации не определяют ни быт, ни географию, они только создают атмосферу. Создав настроение, декорации уходят во тьму, уступая место водевилю. Если вам ясно, какую роль играет оформление спектакля, как оно входит в его обратную ткань, вы уже не только имеете посылку для разговора с художником, вы уже знаете, какой из художников вам нужен. Конечно, для «Ха-нумы» мне был

нужен Сумбаташвили. Но и с ним мы нашли оформление не сразу. Первый вариант был похож на старый Тбилиси. Красиво, но!.. Не аккомпанемент, а, значит, против моего хода. Определив назначение оформления, я уже могу выбирать, что мне нужно и что нет. Декорации Сумбаташвили в предложенном им варианте носили функции географии, а мне не нужны были места действия. «Давайте, — предложил я, — сделаем фантасмагорию Пиросмани. Не быт, не географию, а фантасмагорию!» И вот вы видели декорации, на мой взгляд, прекрасные! Когда художник талантлив, ему достаточно задать направление. Хуже, если это направление не задается, а лишь интуитивно чувствуется режиссером. Тогда увеличивается объем работы художника. Он приносит бесконечные варианты, а режиссер отбирает, что работает на его ход, а что нет. И совсем плохо, когда режиссер не определил вообще места и функции зрительного образа. Тогда в «Хануме» и старый Тбилиси сойдет. Работа с художником из творческой превращается в ремесленную: нужен стол, куда его поставить?.. Ничего, что я объясняю на примерах? Мне кажется, так понятней?!

Пражский режиссер Отомар Крейча. Художник Йозеф Свобода. «Кошка на рельсах». Два человека гуляли в лесу и выбрались на полустанок. Можно оформить по-всякому: иллюстративно, иллюзорно. Что же мы видим? Скамейка. Станционная будка. Одна рельса. По ней в конце спектакля пойдет луч приближающегося поезда. Какая, казалось бы, условность! Но режиссеру больше ничего не нужно, он хочет, чтобы внимание сконцентрировалось на актерах, чтобы они выявили смысл пьесы, не утонув в декорациях. И художник в союзе с режиссером находит такое лаконичное решение.

Вторая проблема: каким языком разговаривать с художником? Работая с актерами, совсем не обязательно говорить им обо всем, что мы знаем, о кругах предлагаемых обстоятельств, о конфликте, о мере условности и т. д. Язык нашей профессии обязан быть немногословным, скупым, сжатым, точным. «Какие предлагаемые обстоятельства? Что здесь происходит? Что по действию?» В работе с художником совсем не обязательно посвящать его в проблемы режиссуры, читать ему курс лекций, а потом уже заниматься пьесой. Его же языком стараться привести художника к вопросу, какое место занимает в решении спектакля оформление, попытаться раскрыть, какие функции оно несет на себе...

Сейчас начинаем работать над последней пьесой Вампилова «Прошлым летом в Чулимске». Автор в ремарке скрупулезно задает географию: почти всю сцену занимает стена дома и палисадник перед ней. Идем ли мы точно вслед за авторской ремаркой? Нет. Как только мы поставим этот дом, нам никуда нельзя будет деться от быта... Чулимск... Глушь... «Прошлым летом...» Почему «прошлым», а не этим? Если вы имеете дело с хорошим автором — это важно? Важно! Значит, «прошлым»... Флер чего-то прошедшего. Конечно, надо найти и чайную, и балкон, и сосны, но в то же время можно ли это сделать, скажем, как у Шишкина? Нет. Должен быть какой-то поэтический мир!.. И вот, мне кажется, он найден. Придете в театр, как раз будет закончен макет — увидите.

— Кто у вас художник?

ТОВСТОНОГОВ. Эдуард Кочергин. У него много от Давида Боровского, но он не дизайнер. Полон идей, все время ищет не только образное решение, но и новые технологии, настоящий человек искусства!

Из разговора с Э. С. Кочергиным

КОЧЕРГИН. Декорации еще не готовы. Просто прикидываем на сцене то, что есть.

— А что еще должно быть?

КОЧЕРГИН. Я был знаком с Вампиловым, и ему нравились старинные сибирские постройки, что-то вроде деревянного кремля. Ведь Чулимск — это Усть-Илим, а там есть кремль, я видел. Вот и хочется построить памятник Саше... А еще будут сосны. Их уже срубили. Они сохнут. Листвы не будет, хотя и лето. Не люблю фальшивые листья.

— А через что лето прочтется?

КОЧЕРГИН. Прочтется. Я уже делал один вампиловский спектакль в Москве — «Прощание в июне». Сандро ставил. Тоже боялись — не прочтется лето. Прочлось.

— Но ведь там же была листва, я видел.

КОЧЕРГИН. Видел? Так вот, там ни одного листочка не было. А лето было!.. Не так, не так!..

Это Эдуард Степанович крикнул рабочим сцены и побежал показывать, что и как надо делать. Видел я его во второй раз, разговаривали в первый, но он обращался ко мне, как к старому знакомому. Потом я узнал, что он готов делиться с каждым, кто интересуется его работой. Профессиональных секретов нет. Выйдя из репетиционного зала, я случайно заглянул на большую сцену, а он, увидев постороннего человека, не выгнал, а стал оправдываться, что что-то не готово... Где-то там, за кулисами, невидимый нам фасад ремонтируемого дома. Справа терраса, черный вход в чайную. Над террасой балкон. Перед домом огорожено небольшое пространство, видимо, будет палисадник. Вся сцена — это большой двор с забором, с мостками, с лестницей, уходящей наверх.

КОЧЕРГИН. Идут дожди, и все заливает. Поэтому без мостков никак. Хочу, чтоб одна доска была проломлена, и, когда на эту доску будут наступать, из-под нее захлюпает вода.

— Через что же все-таки вы сделаете признаки лета? Или это не важно?

КОЧЕРГИН. Важно. Освещением. Все дело в том, как высветить декорации. Мне

тут все твердят, что я не понимаю специфики БДТ, что мои декорации не высвечиваются. А на самом деле они привыкли работать по старинке. Хорошо! Но по старинке! Тут нужна фантастика. «Прошлым летом», не этим, а прошлым. Это как бы и сейчас, и в то же время воспоминания. Вот что важно. Конечно, для этого спектакля необходима другая расстановка приборов. И, прежде всего, — подпольный свет. А это значит, что электроцеху на работу надо выходить раньше монтировщиков. А как заставить, если я — новый человек, а тут все генералы?! Вот проблема. А листья?.. Пол будет в листьях.

— Как это?

КОЧЕРГИН. Через проекционники, тенями. Скорей бы деревья подсохли, нужно успеть вороньи гнезда на них повесить. В Сибири столько вороньих гнезд...

До выхода Г. А. на большую сцену — месяц. В каком еще театре художник спектакля вместе с монтировщиками репетирует установку оформления? И, главное, зачем? Затем, чтобы потом не было задержки репетиции, Г.А. должен начинать ровно в одиннадцать утра. А это означает, что к этому часу должны приготовиться не только монтировщики, которые основной монтаж должны закончить к девяти тридцати, но и электроцех. Им нужно, чтобы полтора часа никто не мешал, и, как обычно, в полутьме должен сделать свою работу реквизиторский цех. А Кочергина упрекали в том, что его оформление будут монтировать с утра до вечера. Вот он сам и руководит установкой декораций, высчитывая, где и в чем можно найти экономию процесса.

ТОВСТОНОГОВ. Мы собираемся ставить на Малой сцене «Играем Стриндберга» Дюрренматта. Там есть ремарка: «В двенадцати раундах». Мы будем играть эту пьесу в зале. Соорудим помост — ринг. Стены зала будут стенами этой комнаты. Хочется их очень достоверно оформить... В Художественном театре в скандинавских пьесах висело огромное количество фотографий. Так и здесь. Зрители, представьте себе, сидят вдоль стен, видят фотографии, никакого муляжа. Гонг. Входят актеры, становятся в позы, и идут психологические раунды. Условны — помост, гонг, позы, а в раундах все абсолютно достоверно.

ЕВГЕНИЙ А. Хорошо, когда попадается пьеса, автору которой веришь. А если я обязан ставить слабую пьесу, где я не согласен с ходом автора?

ТОВСТОНОГОВ. Если вы не верите автору, то обязаны предложить свой ход, что-то свое... В хорошей же драматургии нужно раскопать авторский тайник. Причем, раскопать его идеально невозможно. У каждого режиссера, естественно, представление об авторе свое, а это по сути уже есть сдвиг авторской мысли. Но этим МОИМ представлением не надо заниматься специально, оно все равно будет. Иначе можно скатиться к самовыражению, и это ужасная болезнь в режиссуре, особенно сейчас. О музыке. Ничто так не превращается в пошлость, как ненужная музыка. Играется ли спектакль, если звукоаппаратура не исправна? Нет? Или сегодня сыграем? На сегодняшний день в Дюрренматте мне не нужна музыка. Не могу понять ее места. Хочу, чтоб вы поняли одну закономерность: если в спектакле не стоят пародийные задачи, то музыка не должна идти в унисон с действием... Представьте себе оркестр, в котором все инструменты играют одно и то же одновременно. Такого не может быть, ведь у каждого своя партия, да?

ЕВГЕНИЙ А. Но контраст тоже устарел. Штамп, когда кто-то умирает, а за окном звучит ве-

селая музыка, или на сцене веселье, а за окном похоронный марш.

ТОВСТОНОГОВ. Может ли устареть контраст света в картинах Рембрандта? Думаю, нет. Контраста бояться не надо. Надо лишь точно обнаружить, что с чем контрастирует. Важно как в зрительном образе, так и здесь найти место музыкального компонента в общем аккорде решения спектакля.

ДМИТРИЙ М. Если актер плохо играет, можно ли ему помочь музыкой? Доиграть музыкой то, что не может сыграть актер?

ТОВСТОНОГОВ. Нежелательно, посмотрите фильмы пятидесятых годов, и вы убедитесь в этом.

АСПИРАНТ. У Равенских во многих спектаклях есть целые музыкальные номера. Или заставки, на протяжении которых доигрывается что-либо, не заложенное автором, но, видимо, необходимое режиссеру. В частности, во «Власти тьмы» широко используется этот прием. Как вы относитесь к этому?

ТОВСТОНОГОВ. Я не поклонник Равенских, но «Власть тьмы» это позитивный пример. Он сумел найти особый ход к пьесе, которую многие теоретики театра считали погруженной в безнадежный бытовизм. Музыкальные заставки нужны ему для того, чтобы дать спектаклю поэтический настрой.

Какие еще вопросы? Конечно, настоящее понимание этих проблем придет к вам при реальном практическом столкновении с ними. Но и сейчас вам необходимо копить пластический багаж, пополнять эрудицию. Старайтесь максимально познать живопись, не пропускайте выставок, смотрите и собирайте книги художников. Старайтесь смотреть все фильмы Феллини, Антониони, Висконти. Каждый из этих режиссеров — пример прекрасной работы с артистами. И через артистов выход в образное решение! Обратите внимание, какое значение они придают мизансцене. Можно остановить пленку в любом месте, каждый кадр — картина. Но какая органика мизансцены! Вот в чем дело! Потому что мизансцена — не самоцель, а средство поиска сути, истины.

Что еще мне представляется важным? Надо победить в себе банальность видения. Вы не имеете право на обывательский взгляд на жизнь. Поезжайте в Павловск, почувствуйте, что такое царская атмосфера, представьте, что вы лично приглашены на прием. Или служите при дворе, встречаете приглашенных. Кто вы, в чем одеты, что входит в ваши обязанности? Какой у вас распорядок дня? Или Царское Село — Пушкин: что такое лицейское государство? Почему мальчишки государством назвали лицей? Надо запастись огромным багажом, чтобы ваша эмоциональная память вовремя выбрасывала необходимую информацию.

ДМИТРИЙ М. Георгий Александрович, а вам не кажется, что существует еще одна болезнь — красивость?

ТОВСТОНОГОВ. Красивость — это ужасно! Но о любом явлении можно говорить с двух сторон! И с лицевой, и с оборотной, когда оно превращается в свою противоположность. Красивость может грозить вам от избытка эрудиции. Вряд ли в настоящее время вам угрожает такая болезнь?!

Из разговора с Кочергиным

— Как вы придумали декорации к «Мольеру»?

КОЧЕРГИН. С испугу!.. Георгий Александрович вызвал меня к себе и говорит: «Если через два дня не будет чертежей, «Мольер» переносится». Ну, в общем, долго объяснять, там что-то связано с финансами.

— Ну и как все это родилось? И разве не Юрский работал с вами?

КОЧЕРГИН. Спектакль должна была оформлять ... *(Следует фамилия знаменитого художника.)* Она подробнейшим образом нарисовала то, что хотел Юрский, но отказалась под этим подписываться. И Юрский был не доволен, хотя все, что он просил, было сделано. Когда встал вопрос обо мне, она меня предупредила: «К Сереже не ходи, он очень талантливый актер, но и с художником разговаривает по-актерски: много аналогий, ассоциаций, эмоций и предложений, а в результате ты нарисуешь то же, что и я. Иди к шефу. У него глаз не «замылен», он, по сути, точно сформулирует». Я, откровенно говоря, не очень поверил. Но пришел. Шеф говорит: «Эдик, долж-

но быть четыре театра: первый — солнечный театр-дворец. Недаром Людовика называли Король-Солнце. Второй — тоже солнечный Пале-Рояль; и, не знаю, как это придумать, но мгновенный переход в темный закулисный театр. И четвертый — мрачный театр церкви». Тогда я, — даже не могу проанализировать, когда и как возникло решение, — беру со стола карандаши и говорю: «Это будет так. Подержите, пожалуйста, вертикально». И тут же из карандашей выстраиваем ряд подсвечников, из спичечных коробков — вращающиеся ширмы. Вот и все... Я же говорю: со страха. А что? Страх иногда помогает выйти из тупика. Но если говорить объективно: никакой бы страх не помог, если бы не шеф. У шефа есть одно качество. Он задает точное направление, но не навязывает, как это будет сделано. Тут уж моя работа. Задать точное направление поиска — это, между прочим, дар Божий. К сожалению, в работе со многими другими режиссерами все наоборот: бесконечные рассуждения на тему, как это будет, без определения — что.

4 декабря 1973 г. ЛГИТМиК

В аудитории студенты показали прогон спектакля по пьесе Н. В. Гоголя «Игроки».

ТОВСТОНОГОВ. В общем, у меня от показа создалось очень приятное впечатление. Сомнение вызвали лишь три места. Первое: Леша Л. (Ихарев) неправильно провел сцену с Мишей Р. (Гловом-старшим). Ихарев должен вести себя со стариком по-светски, не раскрываться раньше времени.

АЛЕКСЕЙ Л. Даже потеряв надежду сыграть в карты?

ТОВСТОНОГОВ. Даже тогда. Тем более что у тебя надежда сразиться теплится дольше, чем у других. Тебе, как никому, необходим новый партнер. Второе фальшивое, как мне показалось, место, — это «самоубийство» в кавычках Глова-младшего. Здесь я вообще ничего не понял! И третье — это конец спектакля, последняя сцена Ихарева и младшего Глова. *(Евгению А.)* Вы, Женя, сейчас играете, напрочь отказавшись от гоголевского сюжета и поломав его! Из текста пьесы я понимал, что жулики уехали, обманув и Ихарева, и Глова. Обмануты и рядовой шулер, и гениальный! А вы сейчас приходите к Ихареву победителем. Вам наплевать, что вас бросили. Вас надули, важно лишь насладиться общей победой. Но почему? Зачем? Объясните!

ЕВГЕНИЙ А. Нам показалось интересней, что жулики под конец решили добить Ихарева, подослав к нему якобы обманутого Глова. Якобы обманутого — это непонятно? На самом деле они не уехали! Они сговорились и ждут Глова где-то там за углом! Интересно же знать результат обмана! Они великие артисты, им важно, какое воздействие имеет на раздавленного Ихарева их метод?

ЛЕБЕДЕВ. Женя, по-моему, прав! Зачем нам два обманутых человека?

ТОВСТОНОГОВ. Не знаю, не знаю! Этот ход надо проверить, сейчас он не читается!

ЛЕБЕДЕВ. Но вы же прочли этот ход?! Он вам не понравился, видимо, что-то неточно, но сам ход вы же прочли?!

ТОВСТОНОГОВ. Я не понимаю, что Глова где-то ждут, что он подослан! А если и ждут, какое мне дело? Настолько сильно впечатление краха Ихарева, что все остальное уже не важно! Тема еще одного обмана снижает эмоциональное воздействие главной темы!

КАЦМАН. Конечно! Да и почему Глов выдает остальных? Потому что его самого обманули?

ТОВСТОНОГОВ. Рухнуло здание, которое строилось весь спектакль! Ошарашен и Ихарев, и мы вместе с ним! Глов проиграл сто рублей, свою долю, а Ихарев — восемьдесят тысяч и веру в себя. Беда Глова подчеркивает трагедию Ихарева.

ЛЕБЕДЕВ. А мне кажется, в последнем обмане есть уже что-то сверхъестественное. Это уже какая-то гоголевская чертовщина. Мы должны до конца думать, что и Глов обманут, но, когда он уходит, все переворачивается еще раз! Тут важно, как ему уйти? Ихарев добит, и когда Глов видит это, на уходе он может раскрыться, проколоться...

ТОВСТОНОГОВ. Хорошо. Мы проверим все варианты... Повторяю, что, несмотря на эти три эпизода, в целом мне работа понравилась. По актерской линии она достойна студентов четвертого курса режиссерского факультета. А ваше мнение, Аркадий Иосифович?

КАЦМАН. Мне показалась, что еще не найдена единая природа общения со зрителями. Сейчас, к сожалению, существует совмещение различных приемов: то впрямую, то вроде бы для зри-

теля, а на самом деле даже нет?! То вдруг «a parte»!

ЛЕБЕДЕВ. Я сейчас покажу, что должно быть! Конечно, принцип общения надо задать вначале, а потом уже следовать ему неукоснительно. Но это еще не получается, а хотелось бы так. Не впрямую — апелляция к зрителям создает водевильность, она противопоказана «Игрокам», — а как бы размышляя перед собой.

Евгений Алексеевич показывает принцип общения на примере одного из монологов Ихарева.

КАЦМАН. Вот и мне кажется, что этот способ общения должен быть единым как для Ихарева, так и для всех!

АЛЕКСЕЙ Л. В показе я все понимаю, но я хочу конкретно, на словах, понять, какова должна быть допустимая мера общения со зрителями?

ЛЕБЕДЕВ. К этому вопросу нельзя подходить только рационально.

АЛЕКСЕЙ Л. Но я сначала должен понять это теоретически!?

КАЦМАН. Вопрос в принципе верный, но уже на него ответили. Что делать в монологах? Или зритель передо мной, я его вижу и конкретно, выбирая партнера в зале, вступаю с ним, а через него и со всем залом, в общение? Или — и это то, что Евгений Алексеевич показал сейчас — зритель есть, вот он, я его чувствую, я как бы говорю ему: «Смотрите на меня, но я с вами в открытое общение не вступаю». То есть зритель нереален.

ЛЕБЕДЕВ. Смотрите, я покажу еще раз.

КАЦМАН *(после показа).* А сейчас вдруг у вас появился выход на зрителя?! Открытый выход!

АЛЕКСЕЙ Л. Вот поэтому я и спрашиваю! И тот, и другой показы интересны, а принцип общения — разный. Поэтому и хочется теоретически точно договориться, какой из них мы выбираем?

ЛЕБЕДЕВ. Мне кажется, иногда открытый выход на зрителя тоже необходим!

КАЦМАН. Но тогда возникает эклектика!

Евгений Лебедев

ТОВСТОНОГОВ. Эклектика тут ни при чем! Может быть, и усложненный способ общения: говорю как бы перед собой, но вдруг открыто включаю зал. Раз! И выключаю. Вот этого включения и выключения хочет добиться Евгений Алексеевич!.. Еще один общий недостаток, — это речь. Сижу в трех шагах от вас, и ничего не слышно.

ЛЕБЕДЕВ. Сегодня вообще сыграли хуже, чем могли. А были прекрасные репетиции! И Алексей иногда играл просто очень хорошо! Сокурсники не дадут соврать!

ТОВСТОНОГОВ. У Алексея, мне показалось, теряется характер, заданный в начале спектакля. Приехал опытный шулер, и вдруг я вижу мальчишку, желторотого птенца.

АЛЕКСЕЙ Л. Я удобно себя чувствую до тех пор, пока остаюсь лидером. Но как только лидерство потеряно, не знаю, как себя вести?

ТОВСТОНОГОВ. Надо дать им возможность самим решать свои дела. В таких случаях надо садиться в сторону, быть выше всех компаний, всех союзов. Ихарев — гений! Это ему известно, а кто они такие — вопрос. И вступление в их общество — скорее акт формальный, чем искренний. Посмотрю, чем они могут быть мне полезны! Но я-то себе на уме! Я и без них скоро буду миллионером! Тогда мы увидим, какого труда им стоит сделать Ихарева своим орудием! Сейчас же сопротивление материала минимальное. Они пальчиком поманили, и Ихарев превратился в наивного ребенка, готового им выложить все свои профессиональные тайны. То, что Ихарев постепенно увлекается, теряет бдительность и зарывается в итоге — правильно! Но нужно найти верное качество этого процесса. Увлекается и втягивается в ловушку не птенец, а опытный человек! Можно ведь сыграть и так: мальчишка задумал грандиозную авантюру, но его по неопытности облапошили. Тогда по роману жизни у Ихарева трагедии нет. Да, первая авантюра провалилась, теперь буду осторожнее, осмотрительнее. В этом случае отказ Ихарева от жульничества в будущем — минутная слабость, не больше. Можно решить и так... Но, мне думается, интересней, когда мы видим,

что Ихарев — мастер своего дела, я бы даже сказал: гроссмейстер. Но, оказывается, на каждого большого шулера есть еще более крупный жулик! Вот тогда в финале — действительный крах... Сейчас смешаны два варианта. Начало — опытный мастер, а в финале — обманутый воробышек.

КАЦМАН. И еще хотелось бы два слова сказать об игре в карты. Я сомневаюсь в возможности условного приема игры в этой пьесе.

ЛЕБЕДЕВ. Но натуралистически ни в коем случае нельзя играть! По жизни, на каждую игру нужно будет тратить по часу.

ТОВСТОНОГОВ. Конечно. Да и сегодняшний зритель понятия не имеет о правилах игры стотридцатилетней давности. Гоголь рассчитывал на публику, которая ежедневно в салонах резалась в карты. А за чем мы будем следить сейчас?

КАЦМАН. Нигде в спектакле, кроме игры в карты, нет такого резко условного приема.

ЛЕБЕДЕВ. Я хотел сделать еще условнее, они зажались и не довели прием до конца. Начинается игра, и после первого хода все склоняются над столом, меняется свет, и только карты вылетают вверх и сыплются со всех сторон на пол. А потом слуга должен их выметать шваброй. Колоды же использовались лишь единожды!?

КАЦМАН. Я не против такого решения. Но мне кажется, оно тогда впишется в общий рисунок, когда постепенно из бытового будет переходить в условное, вплоть до гротеска. Надо лишь начать с быта, оттолкнуться от него!

ТОВСТОНОГОВ. Да, пойти от быта можно. Будет переходный мостик к решению Евгения Алексеевича. Но сама игра придумана очень хорошо. /.../

Давайте поговорим о наших дальнейших планах... У вас впереди есть месяц, в течение которого можно сделать прекрасный спектакль. Многое зависит от вас. Мы разговаривали перед сегодняшним показом с Евгением Алексеевичем, и он говорил мне, что работа над спектаклем могла бы быть еще интенсивнее при условии общекурсового добросовестного отношения к делу. К сожалению, слова Евгения Алексеевича подтверждаются. Сегодня, можно сказать, первый закрытый показ спектакля, а вы даже не соизволили приготовить реквизит. Как же так? Четвертый курс. Скоро будете воспитывать людей, а сами в себе любовь к реквизиту не воспитали?

ЛЕБЕДЕВ. Но самая главная беда — не закрепляется сделанное на репетициях. А если закрепляется, то формально! Просто тупик какой-то! С одной стороны — они должны репетиро-

вать и сами. С другой — им нельзя разрешать этого делать, потому что то, что было живым процессом вчера, сегодня...

ТОВСТОНОГОВ. Не развивается?

ЛЕБЕДЕВ. Куда там! Я бы был рад, если бы хотя бы найденное не умирало.

КАЦМАН. Мне кажется, все встанет на свои места при нескольких прогонах. Сейчас спектакль еще расшит по лоскуточкам. Не хватает ощущения целого.

ЛЕБЕДЕВ. Мне кажется, перед прогонами еще нужно порепетировать. И хотелось бы, Георгий Александрович, чтобы вы прошлись по спектаклю свежим глазом. Может быть, действительно где-то, уходя в частности, мы упускали главное?! Но без частностей, без деталей эта пьеса не играется! Ихарев — гений, а жулики — грандиозные актеры! А мы все время спотыкаемся на элементарном ремесле! Жалко, что в институте не преподается техника актерского мастерства! То, что, скажем, давал Таиров. Мне кажется, необходимо учить различным способам смеха, плача и т.д.

КАЦМАН. Тут есть опасность в привитии навыка, штампа...

ЛЕБЕДЕВ. Ну, вот мы все опасаемся, опасаемся, бережем студентов, а в результате они выходят из института технически беспомощными!

ТОВСТОНОГОВ. У нас есть месяц. Надо по внутренней творческой линии довести спектакль до максимума. У меня, повторяю, впечатление, что есть все основания сделать спектакль, достойный режиссеров четвертого курса. Затягивать выпуск нельзя ни в коем случае, надо сдать спектакль как можно раньше и сыграть максимальное количество раз. Будем надеяться, что возможность влезть в актерскую шкуру поможет вам в недалеком будущем выйти к актерам уже в другой роли, ради которой вы и сели на студенческую скамью. Продумайте вопросы костюмов, реквизита, оформления.

ЛЕБЕДЕВ. Два слова об оформлении. Я хочу, чтобы на сцене был только лишь игровой стол,

покрытый зеленым сукном. А вся сцена — тот же стол, только в увеличенном размере. Задник и половик должны быть сшиты из того же зеленого сукна, что и на столе.

ТОВСТОНОГОВ. И несколько стульев.

ЛЕБЕДЕВ. Да и все.

ТОВСТОНОГОВ. Мне очень нравится. Значит, следующая наша встреча на Малой сцене театрального института.

18 декабря 1973 года

Выбор одноактных пьес для самостоятельных работ. «Царь Федор» в Комиссаржевке. О трактовке материала. О назначении методологии. О репетициях пьесы «Прошлым летом в Чулимске»

ТОВСТОНОГОВ. Сегодня меня интересуют ваши режиссерские работы! Назовите, пожалуйста, каждый, кто на каком драматургическим материале остановился?

Алексей Л. привез из Москвы три одноактовки из новой пьесы В. С. Розова «Четыре капли», но не взял их с собой. Евгений А. предложил Алеше съездить за ними домой, пока идет занятие. Георгий Александрович не разрешил.

ТОВСТОНОГОВ. При чем тут розовские одноактовки? Они возникли случайно! Если бы Алексею неожиданно не представилась возможность съездить в Москву, если бы он не встретил Виктора Сергеевича и не упросил его вынуть пьесу из ящика письменного стола, то что бы вы делали?.. Выбрать материал вы должны были в сентябре, сейчас декабрь!.. Какие есть еще варианты?

КАЦМАН *(пытаясь спасти студентов).* Очень мало доброкачественной одноактной литературы. Пожалуй, только у Вампилова, из советских авторов, хорошая одноактовка «Дом окнами в поле». А в многоактных пьесах трудно найти законченную по мысли сцену, такую как, например, в розовском «Затейнике». Но ведь первая сцена этой пьесы замышлялась им как одноактовка. Потом он уже дописал второй акт...

ТОВСТОНОГОВ. Возьмите «Похожий на льва» Ибрагимбекова, там есть законченные сцены. Я давно говорил вам об этой пьесе, Аркадий Иосифович, почему вы ее не предложили студентам?

КАЦМАН. Я буквально три дня назад прочел Ибрагимбекова, Георгий Александрович! Вы же знаете! Она еще нигде не печаталась, мне с трудом ее достали.

ТОВСТОНОГОВ. Кто-нибудь из вас знает эту пьесу?

ВЯЧЕСЛАВ А. Я знаю, но мне она не нравится. И вот что странно: ни у одного режиссера, который бы взялся за эту пьесу, не получается спектакль! Ни в Театре на Литейном, ни во МХАТе. Мне говорили знакомые режиссеры, что, несмотря на ошеломляющее впечатление, которое производит пьеса при первом прочтении, потом обнаруживается, что она написана по интуиции, без знания законов драматургии!

ТОВСТОНОГОВ. Не понимаю! Не понимаю, о чем вы говорите, Слава!? Что значит «по интуиции, без знания законов драматургии»? Каждая талантливая пьеса содержит в себе свои неповторимые закономерности. Драматург может и не знать их. Его ведет интуиция, и он пишет именно так, а не иначе! Помните: «Татьяна неожиданно выскочила замуж»? Анна Каренина бросилась под колеса поезда? Это не недостаток, когда талантливого писателя ведет за собой интуиция, это полет пера! Это предпосылка, помогающая избежать банального хода и войти в неизвестность. А потом автор прочтет рецензию на пьесу, и окажется, что интуиция привела его к открытию новых драматургических закономерностей!.. Так было, между прочим, с каждым большим драматургом: и с Чеховым, и с Розовым, и с Володиным... Так мало ли что показалось Каме Гинкасу при анализе Ибрагимбекова? Мало ли по каким причинам Олег Николаевич Ефремов отказался от пьесы «Похожий на льва»? Все это еще ничего не значит! Какое нам до этого дело?.. Кстати, у нас в театре этот спектакль пойдет на Малой сцене.

КАЦМАН. Ну, так вот! Значит, у нас есть три пьесы Розова, затем первая картина «Затейника», Вампилов, Клепиков. И из западных пьес Олби — «Случай в зоопарке».

ТОВСТОНОГОВ. Кто выбрал?

МИХАИЛ Р. Я.

ТОВСТОНОГОВ. Уже начали работу?

МИХАИЛ Р. Нет, мы анализировали несколько раз на курсе, очень сложный материал. Скоро начну.

ТОВСТОНОГОВ. Хорошо! Но я не понимаю, почему так долго тянется выбор? На втором занятии в этом году почти у всех уже был утвержден репертуар?!

КАЦМАН. Но возникла идея с одноактными пьесами... Хотелось, чтоб принцип отбора был единым.

ТОВСТОНОГОВ. Не надо, Аркадий Иосифович, быть рабом принципа! Если есть хороший законченный вариант, почему бы его ни взять?

ЕВГЕНИЙ А. Как вы относитесь к пьесе Кокто «Человеческий голос»?

ТОВСТОНОГОВ. Что-то не помню этой пьесы. Про что она?

КАЦМАН. Вы, безусловно, ее читали! Это разговор по телефону одной женщины со своим любовником.

Евгений А. рассказал содержание, Георгий Александрович вспомнил пьесу.

ТОВСТОНОГОВ. Да, бесконечное количество актрис показывается в театр с этим монологом. Я бы не хотел, Женя, чтобы вы сейчас это ставили. Все-таки монолог есть монолог, а мне важно посмотреть, как вы строите взаимодействие.

ЕВГЕНИЙ А. Но и в монологе есть взаимодействие?!

ТОВСТОНОГОВ. Да, но одно дело с живым человеком, другое — с воображаемым. Вот, если бы было задание — и, кстати, очень полезное — решить монологи, тогда, пожалуйста! «Человеческий голос» — хороший материал.

КАЦМАН. Не понимаю, почему никто не хочет брать Клепикова?

ТОВСТОНОГОВ. А, действительно, почему? *(Кто-то из студентов назвал пьесу примитивной, кого-то смутило, что в пьесе нет конца.)* А вот как раз и интересно, как бы вы придумали финал! В театре часто придется сталкиваться и с такой драматургией. К этому тоже надо готовиться. Честно говоря, меня смущает, братцы, что мы находимся на стадии первого занятия этого

года, когда, собравшись, мы говорили, что необходимо решить вопрос выбора драматургии через две недели. И вот середина декабря, а мы топчемся на месте.

МИХАИЛ Р. Трудно не только выбрать пьесу, еще труднее найти актеров к ней...

ТОВСТОНОГОВ. И вывод какой? Начать с выбора актеров?.. Найдите драматургию, а потом уже занимайтесь проблемой поиска исполнителей.

НИКОЛАЙ П. Но, Георгий Александрович, варианты пьес откладываются, потому что некому их сыграть! Ведь без актеров тоже нельзя?!

ТОВСТОНОГОВ. Естественно. Еще ни одна пьеса не игралась без актеров! Но сделайте первый шаг, а потом уже второй! Вы хотите совершить рекордный прыжок, но так как Олби слишком сложен, а Клепиков — примитивен, вы до сих пор на месте! У вас принципиально неправильный подход к выбору материала! Вы подходите к драматургии с идеальных позиций, ставите перед собой проблему поиска и постановки любимого произведения жизни. А надо лишь создать себе аппетит, предлог для работы. А дальше нацелиться на то, как бы все это реализовать?

МИХАИЛ Р. У меня проблема в том, что Данилов освободится только десятого января.

ТОВСТОНОГОВ. Ну и как раз вовремя! В декабре вы сдадите «Игроков». К десятому января закончим анализ и приступайте к работе! Главное, чтобы к десятому января все начали работать!

ВЛАДИМИР Ч. Можно ли использовать в отрывках Анатолия Подшивалова? Он, по-моему, болен, но очень просил его занять, если будет такая возможность.

Товстоногов рассказал о том, что много лет назад еще совсем мальчишкой Подшивалов был приглашен в БДТ на роль юнги в спектакль «Гибель эскадры». Замечательно пел в финале. Потом он успешно учился в студии театра, снимался в «Черной чайке», в «Республике Шкид», играл в спектаклях «Не склонившие головы», «Снежная королева», в очередь с Татосовым — главную роль в «Бабушке, Илико и Илларионе», словом, был очень способным и перспективным артистом.

ТОВСТОНОГОВ. Но вот несчастный случай, и потом долгое время был болен. Травма головы на съемках, образовалась опухоль... Вырезали... Сейчас играет в театре в массовках почти во

всех спектаклях... Попробуйте его занять... Я поговорю с ним, чтобы он не обижался, если проба пройдет неудачно и придется отказаться от него... Михаил, у вас пьеса Олби с собой?.. Покажите, пожалуйста. Такая большая? Сколько она пойдет?

МИХАИЛ Р. Примерно час пятнадцать минут, но, видимо, можно подсократить.

ТОВСТОНОГОВ. Нет, это хорошая пьеса, она не поддается сокращению. Подумайте и поищите еще варианты. Условие следующие: действие пьесы должно быть не более тридцати-тридцати пяти минут. Во вторник категорически спрошу названия. После каникул — весь анализ. Вы потеряли семестр и должны за короткое время компенсировать упущенное.

Я настаиваю на расширении рамок выбора материала, прошу Аркадия Иосифовича не быть педантичным в этом вопросе. Если смущает художественный уровень одноактовок, откинем эту установку. Сцена из современной пьесы, почему бы нет? Если нравится западная драматургия — пожалуйста! Пусть берут и не оправдывают себя никакими вашими директивами!

Директива одна: должна начаться работа! Я хочу вместо полугодовой молотилки: Вампилов, Клепиков, Олби, Розов, — увидеть, наконец, как вы работаете, как анализируете, как каждый из вас реализовывает задуманное. Середина четвертого курса, а вы еще не знаете, с какой стороны подходить к актерам. Когда-то же надо, в конце концов, показать свои работы.

Вы все помните прошлый год?! Я был занят, Аркадий Иосифович тяжело болел, и полгода с точки зрения главного, с точки зрения овладения методологией, вылетели в трубу, — вспомните летний экзамен. Но, оказывается, в этом году, несмотря на то, что я более-менее свободен, а Аркадий Иосифович выздоровел, положение прозябания не изменилось. Я ни от кого не скрываю, что институт для меня — не главная работа. Я не очень часто бываю здесь, но когда я прихожу сюда, вы все равно не используете меня по назначению. На данном этапе я могу вам помочь тогда, когда вы, самостоятельно работая, создав накаленную атмосферу, такую, какая, скажем, была у Аркадия Иосифовича на чувашском курсе во время выпуска «Грозы» или «Эй ты, здравствуй», встанете перед кругом, как вам покажется, неразрешимых или трудно разрешимых проблем. Тогда моя помощь может оказаться действенной, в ней возникнет потребность, необходимость.

Еще раз повторяю, каким должен быть подход к выбору законченного отрывка: есть мысль, выраженная через психологически верный диалог? Надо начинать работать! А то маниловщина какая-то получается: говорим, говорим, а стоим на месте. Не сдадите отрывки — положительной оценки по мастерству не ждите! Выпустить в очередной раз восемь человек, которые будут работать неизвестно в каком направлении — это за границами моей совести. В этом году забудьте об отдыхе в зимние каникулы. Столько времени потеряно, что хоть здесь попробуйте его наверстать. Вот объясните мне, чем вы занимались семестр?

КАЦМАН. Мы делали рассказы.

ТОВСТОНОГОВ. Какие рассказы?

НИКОЛАЙ П. По сценической речи. Мы выпустили спектакль «Грустя и плача, и смеясь». Туда включены рассказы Бабеля, Воннегута, Зощенко, стихи Левитанского...

ТОВСТОНОГОВ. Об этом спектакле я знаю.

ВЛАДИМИР Ч. Аркадий Иосифович включился и помогал нам выпускать спектакль... На это ушло много времени...

ТОВСТОНОГОВ. Я в курсе вашего экзамена по сценической речи, вынесенного на сцену Учебного театра. И все же это боковая линия. А почему нет никаких сдвигов в главном направлении? Откуда такая мертвечина в организации? Кто мне ответит?

КАЦМАН. Все дело в том, что, получив одноактные пьесы Розова, мы хотели сделать спектакль...

ТОВСТОНОГОВ. Высокие задачи, а воз и ныне там... Репетиции «Чулимска» вам что-нибудь дают в плане профессии или нет? Для вас они должны быть психологическим ориентиром в работе и над отрывками, и над «Игроками».

ВЯЧЕСЛАВ А. Мы часто слышим в театре, как или вы, или актеры говорят: «Хороший автор, хорошая драматургия». Вот и нам не хочется работать над чем попало! Этим и оправдывается долгий поиск такого материала, который не надо будет уточнять, улучшать. Хочется найти автора, логике которого можно верить.

ТОВСТОНОГОВ. В этом смысле Розов — отличный автор, который никогда вас не подве-

дет. Уж что-что, а логика у него выстроена железно...

ВЛАДИМИР Ч. Знаете, Георгий Александрович, что мешает, если честно говорить, в процессе обучения?

ТОВСТОНОГОВ. Что?

ВЛАДИМИР Ч. Страх перед результатом. У нас нет возможности сделать что-нибудь в хорошем смысле безответственно! Отсюда: нет права на ошибку. Все, что ни делается, мы приурочиваем к какому-либо показу. И эта тенденция воспитывалась в нас с первого курса. Этюды, которыми занимался Рубен Сергеевич (Агамирзян), за три месяца до показа готовились на показ. Такая же история была на втором курсе с отрывками. Весь институт приучен к тому, что товстоноговский экзамен на голову выше других, но из-за этого, в погоне за результатом, мы теряем многое в процессе обучения. Вы говорите: «Не надо подходить к выбору драматургии с идеальных позиций», — но мы поневоле на это идем. В течение семестра мы приносили и разбирали множество вариантов отрывков из пьес, но, оказывается, существует один миллион соображений, по которым все отвергается и ничего не предлагается взамен. Оказывается, нужно стрелять только наверняка. Права на эксперимент, права на ошибку мы не имеем!

ЕВГЕНИЙ А. Я не согласен с Володей. И экспериментировать, и показывать здесь, в аудитории, на группе, можно сколько угодно. Тем более, если не выносить свою работу на всеобщий показ. Мы имеем право и на пробу, и на ошибки. Мне кажется, наша неорганизованность объясняется другим. Нас очень деморализовал конец прошлого года. Аркадий Иосифович болел, Вы, Георгий Александрович, были в отъезде, приехали только к экзаменам, показа работ не состоялось, и семестр прошел впустую. Вот в чем, мне кажется, главная причина нашей несобранности сейчас.

ТОВСТОНОГОВ *(после продолжительной паузы)*. Мне кажется, что если вы, Женя, ставили перед собой цель научиться на прошлогодней работе над отрывком выстраивать события, борьбу, если вам доставляла радость, пусть иногда и мучительную радость, встреча с актерами, то прошлый год не мог для вас пройти впустую. Ах, как вы обижены: показа не состоялось, руки

опускаются! Казалось бы, в этом году все должно быть наоборот! Ничего подобного! Полное бездействие! И в этом, прежде всего, я виню курс. Потому что вашей характерной чертой на протяжении двух лет обучения является пассивность и неумение мобилизоваться! Сидите и ждете, что вас всех будут тянуть на полотенце! *(Георгий Александрович признался, что часть вины лежит на нем самом. «Надо было раньше, — упрекнул себя Товстоногов, — проконтролировать начало самостоятельной работы». Он медлил, будучи убежден, что выбор отрывков сделан еще в начале семестра, и ждал, когда назреют вопросы по анализу материала, но, как оказалось, вновь возникла проблема выбора. Но точно такую же долю вины Георгий Александрович возложил на Аркадия Иосифовича. Если появилась идея из самостоятельных работ сделать курсовой спектакль, то, прежде всего, надо было тут же поставить в известность Георгия Александровича, посоветоваться с ним! И срочно решить вопрос с пьесами Розова, Ибрагимбекова, Вампилова.)* Но больше половины вины — на вас самих! Выпускной курс тратит время на двухмесячное ожидание, как манны небесной, поездки Алексея к Розову в Москву. Абсурд! Ваша безынициативность — вот что меня беспокоит более всего! Вас не дергают, и вы спокойны! Аркадий Иосифович проявил либерализм: «Надо подождать новые пьесы? Подождем!» — И вы преспокойненько живете за счет этого! У меня сложилось ощущение, что курс ходит вокруг воды, щупает ее ножкой, но не решается в нее окунуться. А ведь вы скоро расстанетесь с институтом, встретитесь с актерами, но на сегодняшнем этапе вы еще не имеете на это права! Я сужу по летнему теоретическому экзамену и по вашим режиссерским работам.

Идти к ректору и говорить, что курс не сложился — крайность. Не хотелось бы, но придется, если вы не возьметесь за дело! Потеряны два полугодия, значит, в оставшееся время надо увеличить интенсивность работы втрое. Еще раз повторяю: от меня будет толк, если я попаду в накаленную атмосферу, а это зависит от вас, от той степени энергии, которую вы затратите... Помочь вам можно только тогда, когда вы максимально выкладываетесь. Не абстрактное теоретизирование, а практическая работа — вот что еще может вас спасти.

К вопросу Владимира Ч. Если бы вы действительно были лишены права на ошибку, тогда, наверное, вас почти всех надо было бы исключить в прошлом году, потому что вы очень плохо сдали экзамен по специальности... Идите, отдохните минут десять...

После перерыва.

ТОВСТОНОГОВ. «Царя Федора» в Комиссаржевке успели посмотреть? Да?.. Я, к сожалению, еще не видел этот спектакль... Ну и какие у вас ощущения? Кто почувствовал замысел? Решение?

КАЦМАН. Кто понял, о чем спектакль?

ДМИТРИЙ М. Мне показалось, что привнесенный в пьесу пролог — стихотворение А. К. Толстого «История государства Российского» — существует как-то отдельно от спектакля. Прием театра скоморохов в дальнейшем не развивается, и зритель, настроившись на одного рода зрелище, тут же поспешно перестраивается на другое. В результате трудно уловить закон, по которому строится спектакль в целом.

ТОВСТОНОГОВ. Все так считают? Да? А чем объясняется успех у публики? Качеством драматургии?

МИХАИЛ Р. Видимо, сюжет берет свое.

ТОВСТОНОГОВ. А как играет исполнитель заглавной роли?

ЭРИК Г. Особик?.. Патологично! Клиника какая-то!

МИХАИЛ Р. Никакой патологии! Он играет глубоко, абсолютно проживая.

ТОВСТОНОГОВ. Кто попытается сформулировать — о чем спектакль?

АСПИРАНТ. Можно мне? Страдающий чужими бедами, чужими болезнями, царь не может править, он поневоле становится юродивым — вот что, примерно, играет Владимир Особик. И, на мой взгляд, степень проживания им роли напоминает Смоктуновского периода «Идиота» в БДТ.

ВЛАДИМИР Ч. Какой там Смоктуновский? Не надо сравнивать! Меня, как и Эрика, совершенно Особик не тронул!

НИКОЛАЙ П. Мы с Володей смотрели спектакль в разные дни. Не знаю, может, мы попали на удачный спектакль, но были места, когда Особик потрясал! Искупление чужих грехов своим страданием за всех.

ЕВГЕНИЙ А. Согласен! Мне кажется, эта роль — событие для нашего театра.

ТОВСТОНОГОВ. А вы, Женя, как сформулировали тему?

ЕВГЕНИЙ А. Царь, который считался в истории государства Российского самым мелким, самым неудачным царем, наиболее соответствует, как оказывается, идеалам царя на Руси!

ВЛАДИМИР Ч. Разве это есть в спектакле? Ты это допридумал!

ЕВГЕНИЙ А. Я прочел эту тему в спектакле.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, хорошо! Посмотрю спектакль — еще раз вернемся к разговору о нем. А сейчас мне бы хотелось рассказать вам о том, что такое толкование пьесы и как эта проблема соприкасается с методологией.

Говорят, профессии режиссера и дирижера похожи. Но счастье музыкального искусства состоит в том, что там существует научное выражение замысла композитора — ноты. Нам сложнее. У нас ноты — методология. В дирижерском искусстве, как и в нашем, интерпретаторская основа сразу видна. На одних и тех же нотах два дирижера создают разные художественные произведения. Ноты у них одни, а произведения — разные, понимаете?.. Недавно я был в Москве, и главный режиссер Большого театра Союза ССР Покровский привел мне очень выразительные примеры, объясняющие, что значит толкование, интерпретация в музыке и, аналогично, в нашем искусстве. Он рассказал мне о Ростроповиче. Он восхищался им! Говорил, что Ростропович феномен! Он, оказывается, не только великолепный виолончелист, но и выдающийся дирижер, обладающий виртуозным умением непосредственного восприятия музыкальных произведений. Я говорю Покровскому: «Боря, приведи пример. Тогда я конкретней пойму, что ты имеешь в виду». И вот то, что он мне рассказал, действительно говорит о связи дирижерского искусства с нашей профессией.

Покровский ставил оперу «Евгений Онегин». Ростропович дирижировал. В подготовке оперного спектакля существует период, когда режиссер пассивен, и вся власть сосредоточена в руках дирижера, который репетирует с певцами, с хором, с оркестром... Затем наступает следующая стадия, когда музыкальная сторона спектакля соединяется с его пластическим решением. Итак, во время начального периода работы Покровский зашел в зал и стал наблюдать, как Ростропович разучивал с оркестром сцену бала у Лариных. Покровский сидел и мысленно представлял себе, ка-

ким будет пластический рисунок сцены. И он, и тем более я, находились под впечатлением стандартного решения этой сцены как лирического провинциального бала. Вдруг, — рассказывает Покровский, — он слышит, как Ростропович, объясняя оркестру характер музыки, утверждает, что сцена должна быть комической. Когда же прозвучала музыка, то Покровский явно уловил новую, неожиданную трактовку сцены. А дело в том, что у Чайковского в инструментовке есть литавры и барабаны, которые всегда из постановки в постановку приглушались. А Ростропович их вытащил! «Ведь для чего-то Чайковский их ввел? — говорил он. — Я думал-думал и понял, для чего! Для того чтобы иронически, комически отнестись к балу, к тому, что на нем происходит!» Чайковский считал, что это не просто бал у Лариных, а «Лариновщина».

Ростропович вытащил вечно приглушенные литавры и барабан, как режиссер вытаскивает спящие десятилетиями у других режиссеров предлагаемые обстоятельства пьесы.

Второй пример еще более выразительный. Онегин в конце оперы поет: «О жалкий жребий мой». *(Г. А. напевает арию Онегина.)* Помните? Классический конец. Всю сценическую историю оперы звучала эта концовка. Покровский, естественно, зная ее наизусть, сидел в зале, слушал, ничего для себя нового не ожидая. Вдруг!.. Вдруг, — рассказывает он, — мороз по коже! Сыграли, тут же кончилась репетиция, и Покровский побежал к Ростроповичу: «Слава, расскажи, что ты тут сделал? Я первый раз такое слышу!» «Ничего особенного, — говорит Ростропович, — просто я попросил оркестр сыграть в два раза медленнее, чем это делается обычно». «А зачем тебе это понадобилось? Объясни!» — не унимался Покровский. Тут Ростропович обиделся: «Борис, да как же ты сам не понимаешь? Это же непростительно! Кто-то один раз сыграл концовку быстро, и все последующие дирижеры стали обезьянничать, канонизировать неверно сыгран-

ный финал! А ведь Чайковский расстреливает Онегина оркестром!» «Да нет, эмоционально меня это затронуло, — оправдывался Покровский. — Я просто впервые слышу подобную концовку и хочу осознать, что же это было?» Ростропович совсем расстроился: «Неужели ты не понимаешь, что дьявол хохочет над Онегиным?!»

Ни одна нота не тронута! Ни одна!.. А звучание новое! Вот истинное открытие. И я подумал, какая тонкая аналогия существует здесь с нашим искусством... Вы должны приобрести вкус, любовь к первооснове. Тогда вы сможете сочетать традиции с тем, к чему зовет вас сегодняшний день. Что такое традиция? Это опыт поколений, без которого нельзя сделать шага вперед. Нельзя провозглашать: «С меня все началось»! Это идиотизм. Но и нельзя жить только лишь восстановлением традиций. Недаром Вахтангов говорил: «Традиции — это хорошо сохранившийся труп!» Что же хорошо в традиции, а что плохо? Если традиция — скрупулезное восстановление картины прошлого, дотошное воспоминание о том, как это было, то такая традиция — действительно труп. Если же вы зачеркиваете традицию в целом, ломаете кирпичи, из которых она состоит, то это наверняка будет трюизмом, желанием непременно поразить чем-то особенным, новым, а на самом деле получится уже много раз виденное бывшее, потому что, отказавшись от опыта поколений, ничего нового *своего* изобрести нельзя! Возьмем, к примеру, шахматы. Если конь вдруг станет ходить как ладья — это будет очень оригинально, но, согласитесь, как-то странно. В театре — как в шахматах. Новое заключается совсем не в том, чтобы по-другому научить ходить фигуру. Вы обязаны усвоить главное: изучив авторские условия игры, надо выстроить жизнь человеческого духа. Если у вас есть свежий ход, надо провести огромную, и, хорошо бы домашнюю, работу по проверке его автором. Прежде чем прийти к артистам, надо получить профессиональное право на эту встречу. Самое страшное в нашем деле — это легкое искусство! Легкое — в смысле подхода к профессии.

Помните, на первом курсе мы говорили с вами о специфических особенностях театрального искусства? Одной из особенностей, подчеркивали мы, является его вторичность. Не второсортность — на качество спектаклей этот признак не влияет, а вторичность, так как в основе любого театрального зрелища лежит сценарий, литература, драматургия. И значит, тогда ваша фантазия обретает цену, когда она направлена на обнаружение природы чувств автора. Если же закрывать глаза на эту проблему, заняться своей собственной фантазией, можно пойти по легкому пути, который задним числом непременно вам отомстит.

Чему посвящена методология? Самому главному: научиться строить человеческую жизнь. Все остальное привходящее, зависящее от степени вашего таланта. Вот почему я так воюю за ме-

тодологию: нашу научную основу.

ЕВГЕНИЙ А. Хватает ли одного владения методологией для того, чтобы сделать хороший спектакль? Столько режиссеров пользуется ею, а результаты их работы не интересны?

ТОВСТОНОГОВ. Я думаю, в подобных случаях присутствует ощущение методологии, а не ее суть. Режиссер пользуется какими-то внешними ее сторонами, признаками, терминологией, но не вникает в существо метода.

Кацман поддержал Евгения А. И с его точки зрения в наше время знания методологии бывает недостаточно.

КАЦМАН. Вот, например, метод действенного анализа, по Марии Осиповне Кнебель. Она считает наиважнейшим определение события как объективного действенного факта, а сегодня важно не столько само событие, сколько его образ.

ТОВСТОНОГОВ. Конечно, методология не гарантирует создание художественно-целостного решения. Методология служит или, точнее говоря, в руках талантливого человека должна служить образному решению, хотя вся она входит лишь в один из элементов художественного образа — правду. Если начинать с образа, есть возможность пройти мимо методологии. Если же начать с методологии, можно не дорасти до образа, допустить просчеты в других компонентах, его составляющих. И все же путь через методологию — единственная возможность выйти в образное решение в целом. Методология — это прислуга образа...

КАЦМАН. Значит, я все-таки прав, говоря, что мало сегодня умения владеть одной методологией?

ТОВСТОНОГОВ. С точки зрения конечного результата — да. Но методология — начало начал! Вот сейчас вы присутствуете на репетициях «Чулимска». О каком образе думаем? Мы занимаемся методологией, а не образом.

Аркадий Иосифович привел пример сцены из спектакля БДТ «Три сестры». С первого взгляда, — сказал Кацман,— обыкновенная благодушная атмосфера. Копелян—Вершинин прощался, а сам сидел. «Всего хорошего», — говорил Стржельчик—Кулыгин и тоже продолжал сидеть. Ему не хотелось уходить, видимо, боялся, что Маши нет дома. Так же неподвижно сидели Ирина и Ольга. В общей статике читался несостоявшийся вечер.

КАЦМАН. Кто-то из режиссеров, ставя Чехова, может выразить другой, тоже не менее убедительный смысл события, но так или иначе, сознательно или подсознательно, мы стремимся обнаружить то, что скрывается в глубине, за поверхностью, — образ.

ТОВСТОНОГОВ. Но ведь «несостоявшийся вечер» как образ и возник из методологии. Каждым прожит нелегкий день, сорван праздник и с ним надежды. Поменялся круг обстоятельств. Все погружены в свои мысли. Но чтобы определить — в какие — надо дойти до локального конфликта каждого из персонажей, до атома. Я не отрицаю того, что спектакль должен быть решен образно. Но начало начал — методология. От нее и только через нее — к образу! *(Евгений А. спросил, почему вчера на репетиции «Чулимска» Георгий Александрович изменил действие актрисе Людмиле Крячун? Или, может быть, — добавил Женя, — было заменено не действие, а способ его выполнения?)* До вчерашней репетиции все было, вроде бы, верно, но скучно. Актриса и актер страдали, а значит, работали в унисон. Обогатилась же сцена за счет элементарного методологического хода. На первом этапе, кстати, необходимо было накопление обстоятельств, которое затем перешло в страдание. То, что на это было потрачено время, правильно. Теперь же пришла пора закрыть избыток накопленных чувств, исходя из формальной логики. А логика рассуждений строится следующим образом: надо разрушить унисонное звучание диалога, надо сделать так, чтобы они пели в два голоса, а не в один, тогда их голоса будут, как говорят в музыкальном мире, строить. Материал роли Зины подсказывает, что способ жизни этой женщины: всегда при свидетелях довольна собой!

Из записей репетиций спектакля по пьесе Вампилова «Прошлым летом в Чулимске» 16 ноября 1973 года БДТ. Репетиционный зал

Монолог Зины. Мы видим ее в окне второго этажа.

ТОВСТОНОГОВ. Расскажите, Людмила Ивановна, — вы, вероятно, думали об этом, — что происходит в вашем монологе? Не по содержанию, а по сути действия? *(Людмила Крячун счита-*

ет, что действие в монологе — не просто разбудить Шаманова, а сдвинуть его, встряхнуть, сломить инертность.) Каковы ваши взаимоотношения? В какой фазе? Мне важно, чтобы мы обнаружили не только «я его люблю, а он меня нет», а конкретное обстоятельство, дающее импульс действию?! Во-первых, это не монолог, а диалог. Зина видна в окне лицом к нам, спиной к нему... Мы должны ощущать диалог... Так что по действию, что?.. С чем вы сюда приехали?

КРЯЧУН. С большой надеждой, что я могу как-то исправить наши отношения, смогу хоть что-то сделать!..

ТОВСТОНОГОВ. А мне, как это ни покажется вам парадоксально, хочется проверить версию, что она приехала вырвать его из своего сердца. Вы должны сыграть решение с ним покончить, головой же вы понимаете, что положение безнадежное! И вся роль строится на том, что умом вы понимаете: разрыв необходим, но чувственно все сопротивляется этому... Важно самой додумать, нафантазировать, как она провела этот отпуск, как вынашивала решение. Она приехала с твердым решением порвать и не смогла... И вот что интересно. Она провоцирует Шама-

Людмила Крячун

нова на скандал. А почему? Чтобы облегчить разрыв. Она ищет повод. Порвать с ним раньше, чем он порвет с вами — вот куда должно стремиться ваше воображение. Обратите внимание на фразу: «Молчишь? Значит, правильно?» Что «правильно» — вы понимаете?

КРЯЧУН. Надо заканчивать?

ТОВСТОНОГОВ. Вот именно. *(Лаврову.)* А сон, Кирилл — это защита... И отношения тащатся по инерции. Ему даже лень их порвать.

Запись репетиции этой сцены через месяц
17 декабря 1973 года. БДТ

ТОВСТОНОГОВ. Людмила Ивановна! Мне в голову пришла одна идея по решению этой сцены и вообще роли в целом. Вам надо все играть в отличном настроении. Это должна быть форма существования Зины! Для чего это нужно? Для того чтобы все сыгранное вами было замаскировано. На первом этапе надо было прочертить верную внутреннюю линию. Теперь же ни в коем случае нельзя допускать, чтобы открылось окно, и высунулась страдающая женщина... Хорошо бы даже посмеяться абсурдности своей мысли, представив Шаманова на танцах... *(Крячун пробует сыграть монолог.)* Хорошо, хорошо, вот в этом качестве! *(Б.Сапегину, ассистенту режиссера.)* Точно схватила, молодец! *(Крячун.)* Вот смеху-то будет! Следователь танцует танго с пистолетом. «Все знаю», — это «все знаю, что ты скажешь. Воспитал ты меня...» А в конце посмотрела и грустно сказала: «Ну и спи». И, оказывается, все это было напрасно. Вы играли впустую. Он просто спал. Ну, как вам, Людмила Ивановна, удобно? По-моему, это близко форме существования Зины... Тогда лучше прочитывается ее второй план.

КРЯЧУН. Было бы что закрывать.

ТОВСТОНОГОВ. Теперь уже есть что... Интересен контраст Зины с Валентиной. Полный джентльменский набор маскировочных средств у Зины. И ни одного у Валентины. Среди безыскусных сибирских людей одна Зинаида оснащена защитным материалом.

КРЯЧУН. Возраст. Молодость проходит. Зине надо успеть.

ТОВСТОНОГОВ. А как же!

18 декабря 1973 года. Продолжение занятия

ТОВСТОНОГОВ. Все это объясняется методологией, вытекает из обстоятельств. И все же методология не панацея. Какая главная опасность подстерегает вас, если вы выбрали методологически верное направление в работе над пьесой?.. Остановка на правдоподобии. Конечно, для создания образно целостного спектакля этого мало. Но лично я считаю: это все-таки лучше, чем вымысел, из которого извлечена правда. Мертворожденная, не пропущенная через артистов фантазия, кроме претенциозности ничего не дает! А претенциозность хуже, чем остановка на правдопо-

добии. Правдоподобие скучнее, но на его почве может вырасти образ, а на почве вымысла он обречен на гибель. *(Евгений А. спросил Товстоногова о том, как ему удавалось в пьесах других жанров выводить актеров из тупика. «Ведь не все же пьесы, — добавил Женя,— можно решать через быт?»)* Для меня слово «быт» не есть ругательное слово.

«Бытовизм» — да, но не быт. Дело в том, что какое бы вы ни взяли предлагаемое обстоятельство — оно всегда бытовое. Вы можете как угодно условно решить произведение, но логика в нем все равно должна быть бытовой. Я имею в виду логику поведения персонажей. Даже в ан-

тичной трагедии не может не быть бытовой логики. Быт для меня есть обстоятельства и психология. Конечно, быт — в высоком смысле этого слова. Как бы условно вы ни подавали материал, но я, зритель, потому и верю в эту условность, что она бытово, то есть психологически, оправдана.

ЕВГЕНИЙ А. Не могли бы привести пример? Скажем, «Генрих IV». Сцена Рыжухина и Трофимова. Два сумасшедших старика, впавших в детство. Впечатление, что по результату ничего не происходит, а напряжение держится, и смешно. Как строилась логика?

ТОВСТОНОГОВ. Идиотизм двух судей-стариков, которых играют Трофимов и Рыжухин, сознательно доводили до предела. Мы добивались, образно говоря, чтобы было слышно, как шуршат их сухие мозги. Вроде бы ничего не происходило. Один забывает, что спрашивает. Второй сердится. До дрожи в голосе! И сам ничего не помнит. Бесконечно повторялась одна и та же тема. Один видит промахи другого, но абсолютно глух по отношению к собственным. Содержание диалога — ноль, а важность манер — в максимальной степени. Ссорились насмерть и примирялись на трюизме: «Все там будем». Это — как пароль к перемирию. Похожие на наших пенсионеров, они создавали впечатление, что их мир уже потусторонний.

МИХАИЛ Р. Как работать над такой сценой, если у вас два прекрасных комедийных артиста? Просто договориться о сути происходящего? А дальше они сами сыграют характеры?

ТОВСТОНОГОВ. Как раз опасность в том, что два опытных комедийных артиста могут впасть в комизм. Я попросил их заниматься прозаическим дамским делом — перебирать пряжу. От нее шла пыль, они чихали. Чихали смешно, но зачастую с потерей чувства меры. Как раз не следовало играть характеры, иначе юмор становился внешним. Появлялись ужимки, приспособления не по существу.

АСПИРАНТ. Вы все время повторяли: «Нужна логика очищенной мысли».

ТОВСТОНОГОВ. Только тогда и проявлялся подлинный юмор! Когда актеров тянет на характеры, необходимо очищать мысль, иначе юмор уйдет!

Если вы нарушаете правдоподобие, исключаете быт, не пытаетесь вскрыть, определить суть их взаимоотношений, а просто говорите артистам: «Мне нужен комический эффект от старческого маразма», — сцена провалится.

Что еще важно? Оказывается, эти старички — божьи одуванчики — решали чью-то судьбу. Появлялся Фальстаф, и происходил набор в рекруты. Идиллия исчезала, и зазвучали страшноватые нотки. Так что идиотизм судей полностью психологически оправдан Шекспиром, заложен в материале пьесы. Как видите, обстоятельства или, как вы изволили сказать, «быт», решают все. Я призываю вас не лишать себя главного своего орудия. *(Дмитрий М. попросил Георгия Александровича сформулировать основную претензию к спектаклю «Чайка» в постановке Геннадия Опоркова.)* Главная претензия — в претенциозности. Меня окружают символами, заставляют их разгадывать, между тем как на театре я должен воспринимать символ не умозрительно, а сопереживая, как подарок. Если же я его не пережил, то символ остается умозрительной шарадой. *(Вячеслав А. спросил, как применяется методология Станиславского при подходе к такому популярному по эстетической программе автору, как Брехт?)* У нас в БДТ руководитель польского театра «Вспулчесны» Эрвин Аксер поставил «Карьеру Артуро Уи» Брехта. Во второй свой приезд он ставил другой спектакль, но интерес к Брехту, шлейф от успеха «Карьеры» был такой, что студенты-режиссеры упросили меня в один из свободных от репетиций дней пригласить его на встречу. Аксер не только работал с Брехтом, он хорошо его знал. Аксер бы лучше, точнее ответил на ваш вопрос.

Насколько помню, Аксер говорил, что, по мнению Брехта, его пьесы не надо решать, как это делал он сам. Его модели полезны для стран немецкого языка. Аксер говорил, что вопрос о Брехте на западе не стоит на повестке дня сегодняшнего театра. Но дело в том, что в нашей стране насто-

ящее знакомство с Брехтом произошло позднее, чем в странах Европы. Поэтому и снятие этой проблемы несколько затянулось.

Эпический театр — открытие Брехта, которое послужило большим толчком в дальнейшем движении театра психологического. Было поставлено под сомнение само переживание. Перед

психологическим театром встал вопрос: какого же качества в связи с открытием Брехта, должно быть переживание, чтобы оно не ставилось под сомнение? Поэтому после Брехта нельзя существовать в профессии так, будто его не было.

Конечно, драматургия Брехта, в частности «Карьера Артуро Уи», требовала поиска особых условий игры. Как, кстати, и любая пьеса требует поиска своего индивидуального способа актерской игры. Эпический театр — театр рассказа.

Аксер любил приводить такой пример... Примитивно говоря, надо играть по принципу уличной сценки. Стоят на углу две женщины, и я вижу, как одна рассказывает другой о том, что творится у них в семье. Диалог приблизительно такой:

— Я ей говорю: «Ах, ты, такая-сякая! Как тебе не стыдно, что ты пристаешь к моему мужу?»

— Надо же!

— Да, а она мне, представляешь: «Чего ты разоралась? Держи своего мужа при себе».

— Надо же!

— Да, а я ей: «Как ты мне смеешь такое говорить, уродина?»

— Надо же!

— А она мне, представляешь: «Уродина — уродиной, а твой муж ко мне ходит!»

«Не проживайте полностью, — требовал от актеров Аксер, — а расскажите на сцене то, что вы только что видели».

Есть в психологическом театре актеры заштампованные, есть — живые. Живые легче поддаются этому способу существования. Кроме того, в работе над «Карьерой» выиграли те, у кого есть в актерской природе элемент эксцентрики.

Из разговора с Е. А. Лебедевым

ЛЕБЕДЕВ. Роль долго не получалась. Я и так пробовал, и так, но, чувствую, мимо. Вдруг Аксер сказал: «Чаплин». Чаплин? Ну, тогда буду пробовать так. И, знаете, пошло!.. Конечно, Чаплин есть Чаплин. Это вершина! Недосягаемая! Но мне ясен стал ход к роли, понимаете? После «Артуро» Полицеймако меня признал. Впервые. Так и сказал: «Вот только теперь я в тебя поверил как в лидера!».

ТОВСТОНОГОВ. Приемы работы меняются в зависимости от меры условности произведения. В идеале каждый раз, репетируя новую пьесу, надо искать и новый прием работы над ней. Каждый раз, чтобы соблюсти меру быта данного произведения, надо заново открывать методологию. Станиславский, в основном, применял свой метод к психологическому театру Чехова, Горького... Вахтангов доказал, что и в цирке надо играть по системе. В его «Турандот» при верности методу найдена, открыта новая методология.

Кацман рассказал об актрисе Третьей студии МХТ Орочко, которая, не прекращая плакать крупными слезами, спокойно оборачивалась к позади стоящей актрисе и говорила: «Сойди со шлейфа».

КАЦМАН. Вроде бы, нарушение принципа жизни...

ТОВСТОНОГОВ. Будто нарушение, но это принцип! В этом спектакле без «сойди со шлейфа» и слезы не пойдут... Елена Вайгель рассказывала, что Брехт долго считал Станиславского своим врагом. Когда же он посмотрел «Горячее сердце», то сказал: «Теперь я буду защищать Станиславского от его учеников».

Мне очень жаль, что при отсутствии практики работы с артистами, вы отвлеченно и умозрительно воспринимаете эти положения. Что такое поиск меры условности произведения, меры его быта, что такое поиск индивидуального, применимого к данной драматургии способа репетиций — на все вопросы эти на самом деле даст ответ только практика. *(Михаил Р. напомнил Г. А., что, говоря о классической литературе, он подчеркивал одну общую черту ее построения: хороший автор сознательно или подсознательно развивает сюжет по логике закономерных неожиданно-*

стей. «Но как быть с теми пьесами, в которых есть предощущение конца, его изначальная задан-

ность?») Есть произведения искусства, где я более или менее точно знаю, что будет впереди, но мне гораздо важнее узнать, как это произойдет? По линии: как это будет? — и развивается в данном случае логика закономерных неожиданностей.

КАЦМАН. Даже тех, кто не читал «Ромео и Джульетту», наверняка уже в самом начале спектакля охватит предощущение трагедии. Но, тем не менее, если все построено по логике закономерных неожиданностей, интерес не погаснет.

ТОВСТОНОГОВ. Основная болезнь молодой режиссуры — псевдооригинальность, желание поразить зрителя каким-либо неожиданным приемом, который часто оказывается вне обуславливающего этот прием закона. Неожиданность выдается как таковая! «Я так вижу!» А почему так? Неважно! Зато неожиданно!

КАЦМАН. Почему, например, в интимных сценах в «Чайке» у Опоркова присутствуют остальные персонажи пьесы? Как-нибудь, где-нибудь это потом разрешается? Нет. Просто оригинально, когда в интимной сцене, где по Чехову должно быть только два персонажа, присутствуют все остальные. У Чехова — двое, а у меня — все! Один из актеров объяснял мне потом, что режиссер хотел сказать: нет ничего интимного в этом мире, все известно всем, и каждый персонаж имеет право находиться здесь, потому что наблюдает сцену как бы своим внутренним взором. Но так ли уж нуждается тонкий Чехов в подобной примитивизации?

ТОВСТОНОГОВ. Этой болезнью страдают многие начинающие режиссеры. Хочется выделиться, запомниться, попасться на глаза, а, как следствие, — замена гениального автора еще более «гениальным» собою. Хорошо, когда молодой режиссер переболеет этой болезнью, как корью, выработает к ней пожизненный иммунитет. Плохо, когда подобная болезнь становится хронической. Надо быть очень точным в определении условий игры, жесточайше требовательным к себе в их соблюдении. Даже, например, разрушение в конце спектакля четвертой стены и выход героя на монолог в зал должны быть обязательно как-то обусловлены в начале спектакля. *(Вячеслав А. попросил рассказать о том, как шел ход рассуждений при постановке «Ревизора» в сцене, где Хлопов в страхе перед Хлестаковым сел на колено Городничего.)* Все сидят на одном стуле. Я — Хлопов. Последний ко мне — Городничий. Если я сяду на пол, то непременно выделюсь, а если все сидят один на одном, то почему бы и мне не сесть так же? Сесть на колено Городничего страшно, но этот РЕВИЗОР еще страшней... Сяду... Простите...

Тут, мне кажется, мы попали в гоголевскую логику. А, скажем, не в чеховскую или в абстрактно-житейскую. Найти меру условности, меру быта — это все равно, что в музыке попасть в тональность. Это первое, что вам нужно твердо усвоить. Второе: в каком бы условном ключе ни существовал актер, он должен действовать по законам органики. Как и в шахматах — мы говорили об этом, — конь не может ходить, как ладья. Точно так же и в театре: нельзя обернуться на зов, если тебя не зовут и если по роли ты человек психически нормальный.

Хотя, я должен оговориться, возможен спектакль, в котором идет систематическое нарушение законов органического существования. Но для того, чтобы зрители смогли прочесть этот прием, надо изначально договориться с ними об условиях игры спектакля; предположим, задать законы, а потом показать, что было бы, если бы они нарушались. Но и в данном случае исключение лишь подтверждает правило: без органически существующего артиста никакого театрального зрелища быть не может!

Если болезнь молодых режиссеров — псевдооригинальность, то у стариков — другая, полярная молодежи, но столь же модная на сегодняшний день болезнь — консерватизм. Я отношусь уже к старшему поколению режиссеров, но не призываю вас быть консерваторами. Я хочу, чтобы вы, хотя бы, к сожалению, теоретически, унесли из этих стен с собой главное из того, что оставил нам Станиславский. Самая фантастическая сцена в любой эстетической системе может существовать только тогда, когда она воплощена по закону органической правды поведения человека, Для меня это незыблемо. Чем берет Анатолий Эфрос? Каждый новый спектакль — это новая логика, которая существует, не отрываясь от правды пьесы. Эфрос заражает меня своей логикой, а в нашем деле единственный критерий, как это ни странно, заразительность. Убеди меня своим решением, зарази его воплощением, и я подниму вверх руки. Если ты мне откроешь, что на этом тексте он или она могут сделать что-то вот этакое, и текст оправдывает действие, и в результате

все заразительно-убедительно — пожалуйста, его я принимаю целиком!

62

И, наконец, последнее. Наряду с несоблюдением правил игры, нарушением законов органики, есть еще и третья опасность: стремление к сходству с жизнью без мысли. Это столь же отвратительно, как и нарушение законов органического существования. *(Дмитрий М. попросил уточнить взаимоотношения текста и действия. «Всегда говорилось, — напомнил он, — задача находится за текстом... Но что в таком случае означает: текст оправдывает действие?»)* Дело в том, что, в конечном счете, действие и текст должны сойтись. В конечном счете. Но поначалу, при анализе, текст, как и авторские ремарки, являются опознавательным знаком для разгадки действия. Потом же, когда действие обнаружено, текст является его конечным результатом. Сначала, текст — материал, при помощи которого, разбираясь в предлагаемых обстоятельствах, мы ищем действенную основу. Затем, когда действенный процесс воплощается, слова являются результативным проявлением действенного процесса. Помните, мы говорили, что надо искать такое определение действия, такой глагол, который, взрывая кусок, определял бы весь текст? А если он его не определяет, то, значит, текст не оправдывает обнаруженное вами действие. Вот в чем дело. *(Товстоногов в качестве примера вновь обратился к «Чайке» Опоркова. Он рассказал о решении одной из сцен, где Треплев делает какие-то движения руками, намекающие на его сходство с молодыми людьми семидесятых годов нашего века.)* Этот Треплев не может знать чеховского текста. Кроме того, он не может написать и двух слов. Но зазор между лексикой и физическим поведением человека, видимо, Опоркова не волнует. *(Николай П. спросил о том, почему на репетициях «Чулимска» Георгий Александрович не определяет с актерами событийный ряд?)* Мы все время занимаемся определением и построением событий. Может быть, просто редко звучит само слово: событие?! Но пусть это вас не смущает. За долгие годы работы с одними и теми же актерами мы привыкли понимать друг друга с полуслова, и для того, чтобы подойти к существу дела, нам совсем не обязательно заниматься пикировкой терминами. Что мы делаем на репетиции? Пытаемся разделить обыденное, ежедневное и то необычное, что принес с собою сегодняшний день. А это и есть попытки выявить события. Вот если вы заметили, мы все строим вокруг прихода эвенка. Не приди он, и Афанасий заставил бы себя работать, как это ни было бы ему противно. Отношение каждого из персонажей к эвенку проявляет характеры. Заметьте, это относится ко всем: и к Валентине, и к Анне, и к Мечеткину, и к Шаманову. Мы уже успели познакомиться с эвенком, сочувствуем ему и видим полное равнодушие со стороны Шаманова. До какой же степени опустошения он дошел, если ему лень палец о палец ударить для этого человека? Событие одно для всех. Но в нем проявляются разные отношения.

ВЯЧЕСЛАВ А. А почему отец Валентины не реагирует на эвенка?

ТОВСТОНОГОВ. Здесь особый случай. Он не заметил его. Если бы заметил, то по жизни он должен был бы поинтересоваться: как он, что он и, конечно, дойти до проблемы пенсии. Так что хорошо, что он не увидел эвенка, иначе по степени равнодушия отец был бы хуже Шаманова.

ЕВГЕНИЙ А. Определите, пожалуйста, сквозное пьесы. За что идет в ней борьба?

ТОВСТОНОГОВ. Борьба за веру в человека.

ЕВГЕНИЙ А. Странно, но такое же ощущение от сквозного в «На дне».

КАЦМАН. Нет, там борьба за возможность вырваться. Мы следим за тем, поднимутся ли они с этого дна или нет?

Один из аспирантов спросил о том, где кончается в пьесе экспозиция и начинается завязка?

ТОВСТОНОГОВ. Честно говоря, я не пользуюсь терминологией: экспозиция, завязка, развязка и т.д. Это мне как режиссеру практически ничего не дает. В нашем деле есть свои специфические инструменты анализа, но, тем не менее, я отвечу на ваш вопрос. Вампилов показывает обыденное через исключительное. В этой глухомани, где каждый человек на виду, появляется эвенк, старый приятель одного из персонажей пьесы; эвенк, который бывает здесь чрезвычайно редко. Через него проявляются взаимоотношения действующих лиц. И как только они проявились, кончается экспозиция, и завязывается сюжет.

ЕВГЕНИЙ А. Какое исходное событие пьесы?

ТОВСТОНОГОВ. Надо подумать...

ЭРИК Г. Может быть, приход эвенка?

ДМИТРИЙ М. Но он же в пьесе! А исходное событие находится за ее рамками.

ЭРИК Г. Почему приход эвенка в пьесе? Он пришел ночью, лег, заснул, не хотел никого будить.

МИХАИЛ Р. Исходное — это то событие, без которого не могла бы произойти, состояться пьеса. Эвенк проявляет жизнь этих людей, но история пьесы могла бы произойти и без него!

КАЦМАН. Станиславский говорил, что исходное событие «Горе от ума» — ночное свидание Софьи и Молчалина. Подумайте, так ли уж обязательно, чтобы исходное событие определяло историю пьесы? Ведь без свидания Софьи и Молчалина пьеса тоже могла бы состояться. Исходное событие — это реальный факт, предшествующий открытию занавеса.

МИХАИЛ Р. В таком случае исходное «Чулимска»: опять сломан заборчик палисадника. Что может быть еще?

ЕВГЕНИЙ А. Первое солнечное утро после долгих дождей. Поэтому и Валентина не спит, раннее утро, а она уже в палисаднике.

НИКОЛАЙ П. Валентина не спит, потому что Зина вернулась из отпуска. И снова к ней пришел Шаманов. Зина вернулась — вот ведущее обстоятельство пьесы.

ТОВСТОНОГОВ. Исходное событие формулируется от мысли пьесы, а не от ее сюжета. Понимаете? За чем мы, зрители, следим в течение трех часов? За какой центральной линией? Вы заметили, что у всех персонажей пьесы рухнули мечты юности? Исходное пьесы — время краха надежд. Особенно четко общее исходное проявляется в центральной линии. Очухается Шаманов или нет? Поедет он на новый суд или не поедет? Исходное роли Шаманова: неудачный суд год назад, после которого он опустился. Если рухнули иллюзии, то мы следим за тем, восстановятся они или нет! Осуществятся ли хоть какие-то надежды? И оптимизм в том, что Шаманов, как и каждый из героев, делает за этот нелегкий день моральный, нравственный шаг вперед.

ВЛАДИМИР Ч. При домашнем анализе, какова должна быть степень точности в определении действия?

ТОВСТОНОГОВ. Вы знаете, когда я начинал, то старался еще дома решить весь спектакль от начала до конца. Боялся провалиться, потерять актеров. Потом со временем, с опытом, я стал разрешать себе на карте домашнего анализа оставлять белые пятна, которые заполнялись в совместном с актерами поиске на репетиции. Анализ необходим, но невозможно, да и не нужно доводить его до стадии завершенности. Домашний анализ должен дать результат, который нужно подвергнуть не только проверке, но и поправке на актерах. В нашем деле нельзя, к сожалению, как в музыке, расписать дома ноты и передать их в театр через знакомого. Иначе как бы нам хорошо жилось. Психологический аппарат артиста — инструмент сложный, нервный, тонкий. Чтобы его разбудить, зажечь, — часто приходится искать специальный, индивидуальный ход, даже порой обманный. Скажем, имея в виду верное действие, дать исполнителю обратное, потому что оно выводит его из сонного состояния. И уже разбуженного актера незаметно для него самого привести к искомому результату. Хуже, когда режиссер — глухонемой. Иногда сцена строится верно, а режиссер кричит: «Стоп! Вы играете не те задачи, которые я вам дал». Это ужасно!

ВЯЧЕСЛАВ А. Какое значение имеет знание актером сквозного действия роли? Как это практически ему помогает?

ТОВСТОНОГОВ. Давайте разберем этот вопрос на примере «Чулимска». Людмила Крячун считала, что сквозное Зины — завоевать Шаманова. Я попытался заразить ее обратным определением: не завоевать Шаманова, а найти в себе силы порвать с ним. Хочет порвать, а найти в себе силы не может. Почему я настаиваю на необходимости перенести акцент на разрыв? Потому что завоевание заложено в ее поступках, в сюжете. Оно, так или иначе, все равно выплывет, прочтется. Актрисе же выгодно сыграть другой, глубинный нравственный пласт роли, избежать поверхностного решения роли, как коварной искусной интриганки из авантюрного фильма. Тем более, Вампилов дает все основания сыграть тонко. Если бы Крячун не знала сквозного, она бы не понимала, во имя чего играет тот или иной кусок. Что важно в осмыслении этой роли? Легкомысленная женщина, которая была в связи со многими мужчинами, быстро сходилась, легко порывала, неожиданно для себя полюбила. Прокол. И вот мы застаем ее в тот момент, когда, вернувшись из отпуска, она снова принимает у себя Шаманова. Месячный отпуск

не помог забыть, выбросить из головы человека, которому, как она прекрасно понимает, не нуж-

на... Не нужна. А бросить не может. Не может разорвать.

МИХАИЛ Р. Георгий Александрович, а вас не раздражает бесконечная починка палисадника?

ТОВСТОНОГОВ. Раздражает. И хорошо, что раздражает. Этого и хочет автор. Смотрите, как все персонажи пьесы раздражены нелепостью, бессмысленностью починки Валентиной забора?! Для Вампилова окруженная забором земля, на которой что-то должно произрасти, — поэтический образ плодотворной почвы человеческих душ, почвы, на которой произрастут или не произрастут нравственные всходы.

ЕВГЕНИЙ А. Может быть, Валентине, которая несмотря ни на что верит в добро, в чистоту, демонстративно чинить забор? Мол, я докажу вам, здесь все равно вырастут цветы?!

ТОВСТОНОГОВ. Демонстрировать нельзя... Демонстрировать — это, кстати, не чинить, а показать, как я работаю. Спектакль же начинается, когда никого кроме Валентины нет. Нет, она по-настоящему чинит забор. То, что это делается однообразно — плохо. Поищем каждый раз новые подробности. Но сфальшивить здесь нельзя, иначе актриса сфальшивит и в главном: в доверии, в подлинной попытке веры в людей... Какие есть еще вопросы?

ЕВГЕНИЙ А. Наблюдая за вашими показами на репетиции, я заметил, что вы концентрируетесь на вопросе: *что* человек делает, о чем думает, почему переходит именно в эту точку. Вопрос *как* не стоит, он решается сам собой.

ТОВСТОНОГОВ. В показе главное — найти импульс к действию. Результативный показ, показ *как надо сыграть* лишает актера инициативы. Кстати, очень точно Аксер сформулировал: «Хорошо — плохо показывать! Плохо — показывать хорошо!»

Из бесед с Г. А. Товстоноговым

ТОВСТОНОГОВ. Недавно видел по телевидению последнюю новеллу фильма «Семейное счастье». Смотрели? Чеховское «Предложение». Прекрасный режиссер, известные артисты. Папанов — отец, Бурков — жених, какой размах фантазии, но бездарный Чехов. На чем построено «Предложение»? Я имею в виду чеховское «Предложение», а не режиссера фильма «Семейное счастье»? Пьеса выстроена на мелочах, которые заслоняют существо дела. На спорах, доведенных до абсурда! Приехал жениться, а вместо этого скандалы до инфаркта из ничего! На голом месте! А здесь Папанов в одежде барахтается в воде. Дождь. Хотя по пьесе невыносимая духота. И в довершении всего всунутый в фильм оркестр. Мелкопоместные дворяне с пистолетами спорят в дождь при оркестре о Воловьих Лужках?! Режиссер демонстрацией себя спасает бедного Чехова... абсолютное непопадание в суть происходящего.

4 КУРС. 2 СЕМЕСТР

2 января 1974 года. 11.00-16.00 Репетиция пьесы Н. В. Гоголя «Игроки»

Распределение ролей: Ихарев — Алексей Л. Утешительный — Дмитрий М. Швохнев — Николай П. Кругель — Эрик Г. Глов-отец — Михаил Р. Глов-сын — Евгений А. Замухрышкин — Владимир Ч. Половой — Вячеслав А. Гаврюшка — Сергей Лосев

Пока на Малой сцене ЛГИТМиК студенты устанавливали выгородку гоголевских «Игроков», раскладывали реквизит, Г. А. Товстоногов спорил с А. И. Кацманом о том, какие должны быть стулья. Г.А. утверждал, что венских в то время еще не было. Кацман доказывал, что были, они появились во времена Достоевского, в середине века. Товстоногов опешил: «Аркадий, что с вами? Действие происходит не в середине, а в первой половине девятнадцатого века. Так что венских стульев здесь быть не может!»

Евгений А. спросил о том, как определять задачи, если по ходу ситуации в пьесе идет розыгрыш?

ТОВСТОНОГОВ. Нет рецепта. Каждый раз это зависит от природы пьесы. Тут нет и не может быть законов, канонов. Пьес, в сюжете которых розыгрыш, много... И каждый раз розыгрыш единственен. Каждый раз задача определяется в контексте предлагаемых обстоятельств, помноженных на розыгрыш.

КАЦМАН. Важно знать, зритель включен в обман или воспринимает происходящее за подлинность?

ЕВГЕНИЙ А. Если, предположим, зритель посвящен в обман...

ТОВСТОНОГОВ. Значит, подлинное существование обнаруживается через «проколы» действующих лиц. Но в «Игроках» «проколов» быть не может, зрители узнают об обмане одновременно с Ихаревым в финале пьесы. Иначе разрушается сюжет.

Евгений возразил Товстоногову, приводя в пример разговор Утешительного с Швохневым. «Признаемся ему во всем, а там видно будет». «Зачем?» — спрашивает Швохнев. «Там увидишь», — обрезает Утешительный.

ЕВГЕНИЙ А. Будущий розыгрыш налицо. Мы только еще не знаем, как он проявится, в чем конкретно? Но мы в курсе того, что розыгрыш или обман будет!

Евгения поддерживают студенты.

КАЦМАН. Насколько я понимаю, вы хотели спросить о том, что у жуликов срепетировано, а где идет импровизация? У них есть блоки. Здесь, вроде бы, признание: да, мол, мы — жулики, давай работать вместе с нами. С кем бы сыграть? Вот — помещик Глов, как бы к нему пристроиться? И Ихарев уже купился, попал на крючок, он и не заметил, как схватил наживку. Но в самих блоках, внутри заранее выработанной схемы, они импровизируют...

ТОВСТОНОГОВ. ...и действия этой компании надо определять в пределах обмана. Но, насколько я понимаю, Евгений спрашивал не об этом. Я говорил, что в «Игроках» нет «проколов». А Женю интересует, что же делать в случае вот этого диалога Утешительного и Швохнева?

Действительно, это единственное место в пьесе, где выясняются подлинные цели жуликов. Оно необходимо, чтобы был оправдан и закономерен финал. Гоголь гениально строит пьесу. Он намекает зрителям: «Внимание! Сейчас будет обман!» Потом делает все, чтобы зрители забыли об этом и ахнули в конце! Вот вам еще один пример построения классического произведения по логике закономерных неожиданностей!

Главная ваша ошибка заключается в том, что вы все время ищете конфликт в области прямого столкновения, поэтому находите ошибки, проколы действующих лиц, а не заостряете внимание на виртуозности шулерского мастерства. Вы должны вести Ихарева со всем зрительным залом к его победе, и зал должен ахнуть, когда Ихарев упадет с десятого этажа. Кроме того, в построении конфликта надо исходить из характера этого человека. Если бы Ихарев был матерый волк, тогда бы мы действительно следили за тем, кто кого обманет. Здесь же мы видим, как Ихарев зарвался. А это матерому зверю не свойственно. Ихарев должен зарваться вместе с нами. Мы, как и он, должны оказаться наивными птенцами в этом вороньем гнезде.

Чтобы не пропустить в анализе важные вехи, всегда надо идти от общего к частному. А за-

тем, наоборот, частное поверять общим. Иначе на время вы меня можете заразить отдельной частностью, но если она в итоге не подчиняется общему построению, возникнет досада за ложный алогичный ход, за лишнюю деталь. Ведь материал пьесы можно подчинить чему угодно, но, как часто бывает, когда частность ущемляет главное, рушится смысл пьесы. В конце концов, самое важное — это ради чего и во имя чего?

Вы объединены общей сверхзадачей: обмануть Ихарева. По сквозному — каждому блистательно сыграть свою партию. Помните, мы говорили с вами: высшее актерское достижение — достичь сверхзадачи!? Вот, в данном случае, играя свою роль, обмануть.

КАЦМАН. Простите, Георгий Александрович, но сверхзадачи «обмануть» у них не может быть. Если сверхзадача — представление человека о счастье, конечная цель жизни человека, то «обмануть» — этого мало.

ТОВСТОНОГОВ. Они коллективный организм. Каждый пропадет друг без друга. В этой пьесе счастье жуликов — совместный суперобман!

КАЦМАН. Мне кажется, сверхзадачи персонажей другие. Они за розыгрышами.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, тогда пусть расшифруют для себя сами, что для каждого обман, выходящий за рамки пьесы. Утешительный — мозг компании, будущий Чичиков, Швохнев — абсолютный Ноздрев. А Кругель? Посмотрим. Вот отсюда и проекции в мечты о счастье.

Спектакль по пьесе Н. В. Гоголя «Игроки» репетируется второй год. Первая репетиция Г. А. Товстоноговым была проведена 14 ноября 1972 года. В дальнейшем в течение 1972—1973 гг. спектакль репетировал Е. А. Лебедев. По просьбе Евгения Алексеевича Г. А. Товстоногов и А. И. Кайман проводят корректуру спектакля.

ТОВСТОНОГОВ *(после выхода слуги).* Одну минуту, Слава, я не понял, что вы сделали? Нечто неопределенное.

ВЯЧЕСЛАВ А. Я поправил стол, он криво стоял.

ТОВСТОНОГОВ. Тогда можно поправить и стул, чтобы было понятно, что важно слуге, который сюда вышел. И надо, чтобы это было не показом, а подлинным существованием... Еще раз... Вот это лучше.

Ихарев и Половой.

ТОВСТОНОГОВ *(Ихареву).* А можно попробовать, ничего не меняя по действию, взять стул, сесть на него в центре сцены верхом и вести диалог? Попробуем, да? В раздумье пойти, взять стул, поставить его перед собой, сесть верхом и начать говорить... *(Половому.)* Идите к нему, идите, передвигайтесь в диалоге... Подойдите ближе, чтобы никто вас не слышал. Объект внимания в дверях. И вообще тут нужно быть на одной ноге. Каждую минуту могут войти... *(Ихареву.)* Слишком в слуге. Не надо выдавать свою заинтересованность. Соображать о том, что говорит половой, не глядя на него. *(Ихарев кладет деньги на стол. Половому.)* Хотел сразу взять деньги, но не взял, испугался.

ВЯЧЕСЛАВ А. Я так и хочу сделать, не получается.

КАЦМАН. Вы должны быть в другом ритме.

ТОВСТОНОГОВ. Давайте еще раз повторим, чтобы связалось.

67

Повторение сцены.

ТОВСТОНОГОВ *(Половому).* Ничего не понимаю, что вы говорите, Слава? Я хочу, чтобы до меня хотя бы доходил смысл текста, но и он пропадает. *(Половой берет взятку, Ихарев тростью бьет по столу.)* Даже бросьте деньги с испугу. Нельзя брать, что ли? Давайте еще раз повторим сцену. *(Появляется Ихарев, за ним Гаврюшка с вещами. Ихарев приказывает Гаврюшке принести весь остальной багаж.)* Как вы думаете, братцы, почему Ихарев отправляет слугу вниз? Просто за вещами или тут есть что-то еще?

КАЦМАН. Может, отправляя слугу за багажом, хочет, чтобы тот принес шкатулку с Аделаидой?

ТОВСТОНОГОВ. Хорошо! В суматохе приезда Ихарев забыл про главное: вошел грандиозным шулером, но в коляске оставил Аделаиду?!

ЕВГЕНИЙ А. Но если Ихарев вспомнил, что забыл Аделаиду, то он не сможет вести диалог с половым, как вы построили.

АЛЕКСЕЙ Л. Тогда мой объект там внизу.

Выяснение реплик.

ТОВСТОНОГОВ. Да, нельзя, отменяем. Пусть Гаврюшка первый раз войдет налегке, а во втором приходе застрянет в дверях с вещами. Ихарев осекнется в монологе, увидит, что слуга выкарабкался, махнет ему рукой: неси туда сундуки, в другую комнату. *(Монолог Ихарева.)* ...Чего сейчас не хватает? Предвкушения чего-то хорошего! Все страдания в прошлом! Ночами сидел, в глазах рябило! Врачи говорили, что мог зрение потерять! Выстоял. Создал! Вот ихаревская гордость!

АЛЕКСЕЙ Л. Мне трудно на радости говорить про Аделаиду. Ну, как на радости, что она муками, потом, трудом доставалась?

ТОВСТОНОГОВ. Как раз хорошо, что на радости! Не надо иллюстрации! Все, что было плохое — мимо, мимо, мимо! Надо смахнуть груз!

Георгий Александрович спросил, во что завернута редкостная колода карт? Не завернуть ее, означает, не уберечь от пыли, царапин и так далее. Но завернуть в бумагу, как сейчас, — и, стало быть, непонятно, что это? Уже прозвучало: «Аделаида Ивановна». Но то, что Аделаида Ивановна — уникальная колода карт, которой даже даны имя и отчество — никто не понимает Как быть?

Аркадий Иосифович предложил все-таки завернуть колоду в бумажную обложку. Когда речь в монологе Ихарева пойдет об Аделаиде Ивановне, сорвать обертку, колоду же перетянуть резинкой. Хорошо бы однажды развернуть карты гармошкой!

ТОВСТОНОГОВ. В идеале хотелось, чтобы Ихарев хотя бы один фокус показал! В тридцатые годы я видел одного фокусника. Он пускал с эстрады карты в партер. Карты делали вот такой круг и по одной возвращались к нему! Фантастический номер!

КАЦМАН. Алексей, я дам после репетиции телефон одного иллюзиониста, который может показать ряд карточных фокусов!

ТОВСТОНОГОВ. Да-да, хорошо бы, чтоб у нас было нечто подобное! Зрители должны поверить в незаурядность Ихарева. Чем значительнее мы зададим его, тем выше здание, с которого произойдет его падение. *(Гаврюшке.)* По реквизиту должны быть таз и кувшин для господского умывания. Загрохочите ими в конце монолога Ихарева, но так, чтобы у него было время спрятать колоду. *(Повторение монолога Ихарева.)* Не надо разговаривать с колодой впрямую. Выше голову, и можно даже глаза закрыть! *(Вошли Гаврюшка и Половой. «Пойду, взгляну, что за народец», — уходя, бросил Ихарев. Гаврюшка посмотрел на Полового и похлопал его по плечу.)* Да, вот какие мы. И Половой задумался. Я бы назвал событие «Странный приезд».

КАЦМАН. «Странный гость».

ТОВСТОНОГОВ. Да, загадочный. *(Половому.)* Весь последующий монолог должен быть в шлейфе предыдущей сцены.

ВЯЧЕСЛАВ А. А что, у меня все еще процесс оценки?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно, так много денег еще никто не давал. Как странно он себя ведет, как расспрашивает? *(Во время разговора полового и Гаврюшки появляются Швохнев и Кругель.)* Надо чуть раньше войти, братцы. Ихаревский слуга разговорился и, прежде чем он обернется,

вам надо убрать полового. Гаврюшке не надо никуда ходить. Увлекся рассказом. Пересчитывает на пальцах всех ихаревских слуг. Обернулся и вместо улыбающегося лица полового увидел перед собой хмурое, бородатое лицо Швохнева. Гаврюшка, попытайтесь убежать! А вы, хватая слугу, озвучьте: «Тесс! Чччч!» Надо заглушить его звуки! И суйте взятку, чтобы Гаврюшка видел деньги!.. Исчезнуть нужно так же быстро и неожиданно, как и появились. *(Ихареву.)* Входя, хорошо бы прыгнуть, сделать в воздухе «ножницы». В нем должно быть хлестаковское начало! Легкомысленное! Азарт взял свое!

АЛЕКСЕЙ А. А ничего, что я это делаю при слуге?

ТОВСТОНОГОВ. А чего стесняться? Слуга при барине — мебель! Это же время крепостного права! Настроение прекрасное! Все приятно, все! Крутить трость, бриться, смеяться! Все в пред-

вкушении того, как Ихарев их объегорит!

АЛЕКСЕЙ Л. И даже ни на секунду нет тревоги: а вдруг не получится?

КАЦМАН. Нет, он не сомневается в выигрыше!

ТОВСТОНОГОВ. У кого? У этих примитивных людей?

КАЦМАН. Гроссмейстер в Васюках!

ТОВСТОНОГОВ. Роберт Фишер и начинающие шахматисты — вот что должно быть по самочувствию. При бритье весь текст надо нанизывать на те положения, в которых оказалось лицо.

КАЦМАН. И язык под щеку подкладывать.

Половой и Ихарев. Вторая взятка.

ТОВСТОНОГОВ. Половой должен брать деньги с опаской, оглядкой. Но уж как прикоснулся, так схватил, и ассигнации будто и не было! Вот-вот, как за горячее схватился! И вот тут, на месте Ихарева, я бы не торопился. Половой взял деньги, теперь он в моих руках. По тем временам ценность денег была другая. Сто рублей — это тысяча сейчас. Еще раз... Половому надо отметить, как Ихарев дает деньги! Не в пьяном кутеже, а спокойно, бреясь, между прочим. «Между прочим» — это потому что Ихарев чувствует, какое произвел на полового впечатление. Половой теперь все будет делать, пол языком лизать! *(Утешительный, Кругель, Швохнев и Ихарев.)* Кругель взял на себя роль скептика, он всегда в конфликте с Утешительным, чем раздражает его. И все-таки не надо вступать Утешительному в открытое столкновение с Кругелем, переглядывайтесь глазами с Ихаревым: мол, что поделаешь, в семье не без урода. Мы пришли сюда втроем, один из нас Кругель — идиот, но что тут поделаешь? Привыкли. Швохнев — абсолютный Ноздрев, вам не кажется? Такой же неуправляемый! *(Ихареву.)* Итак, первая встреча состоялась. Что он из нее вынес?

АЛЕКСЕЙ Л. С ними все ясно, хочу играть!

ТОВСТОНОГОВ. Мелкие людишки! Мелюзга. Двуклеточные. Уделаю в две минуты. И что дальше? Смотрите, как Гоголь сразу идет навстречу: за карты. За стол, господа! Если сюда Фишера, то ход будет элементарный: Е-2—Е-4. И киндермат. В сложную игру влезать не буду, с ними даже хитрить не надо! А вам бы, братцы, хорошо бы сразу не соглашаться, а потянуть время. Стоит или не стоит играть? Не отвечайте Ихареву, а поговорите между собой, но так, чтобы он слышал: и как это раньше нам не приходило в голову, как хорошо можно провести время?! А Кругель не согласен, как всегда в оппозиции, и Швохнев с ним заодно. Но от имени всех Утешительный согласился. И Ихарев обрадовался, как мальчик. Он уже не скрывает иронии.

КАЦМАН. Но сейчас обед?!

ТОВСТОНОГОВ. Да, перед игрой надо перекусить. Идите вокруг стола, где закуска. Организуйте хоровод. А Ихарев — хозяин, пусть возглавляет шествие.

АЛЕКСЕЙ Л. Куда убрать шкатулку с Аделаидой? Она на закусочном столике.

ТОВСТОНОГОВ. Но она не мешает. Мне даже нравится, что она нелепо торчит среди обеденного стола. *(Сцена ужина повторяется еще раз.)* Не было застольного бормотанья, звяканья посудой. Вкуснее надо есть, причмокивая... Разговаривать сквозь еду.

КАЦМАН. Гурманы!

Возник вопрос, как петь Швохневу, когда компания усаживается за игральный стол ? «Ведь Швохнев нехотя согласился играть в карты, значит, и петь должен нехотя?!» — Сказал Кацман. «Но он поел и подключился, чтобы не ломать компанию, — не согласился Георгий Александрович. — Может же быть и такая логика?» И еще один важнейший вопрос: способ общения со зрительным залом. Кто из персонажей имеет право ломать четвертую стену?

ТОВСТОНОГОВ. Давайте договоримся: с залом разговаривает только Ихарев. И вот в игре из наивных обывателей все вы превращаетесь в мастеров! Вот Ихарев может прокалываться! Настоящий шулер не может увлекаться, не имеет права. А Ихарев увлечен! Он заражен единственным желанием: обыграть! И обыграть немедленно! Он вник в общее и ослеп к частностям! *(Разговор Утешительного и Швохнева о будущем обмане.)* В диалоге Швохнева с Утешительным, как я уже говорил, единственное место в пьесе, где заключается петарда, которая выстрелит в финале. Будущий обман должен отложиться и заснуть в нашей памяти, чтобы проснуться в конце! *(Ихарев увлеченно играет. Утешительный стоит над ним.)* Постойте над Ихаревым, посмотрите, как он передергивает. И мы вместе с вами понаблюдаем, как он зарвался. Теперь надо коснуться Ихарева.

АСПИРАНТ. Пусть он его локтем толкнет!

ТОВСТОНОГОВ *(обернулся к аспиранту)*. Локтем, Володя, локтем. *(И когда Утешительный коснулся локтем, Ихарев дернулся, будто его ножом полоснули. И разоблачение — новость для Ихарева.)* Утешительный, понимая, кто в компании гроссмейстер, предлагает закончить игру. Как Ихареву оценить разоблачение? Что в связи с этим делать?

АЛЕКСЕЙ Л. То, что они жулики, — для меня не новость. Но какие у меня могут быть варианты защиты?

ТОВСТОНОГОВ. Одно из двух: либо канделябром по морде, либо — союз.

ЕВГЕНИЙ А. По жизни после разоблачения надо перекрыть Ихареву дверь и не дать возможности смыться. Но текст не совпадает с этой логикой. По тексту они ему льстят.

АЛЕКСЕЙ Л. Меня смущает моя дальнейшая жизнь. Если меня разоблачили, приперли, то это не значит, что у меня не сквозит желание вырваться. Чтобы выиграть время, я могу согласиться на что угодно, а потом смотаюсь! Почему я потом не исчезаю?

Общий спор на тему, что и как играть исполнителю роли Ихарева.

ТОВСТОНОГОВ. Нужно так построить сцену, чтобы Утешительный и компания купили Ихарева своим преклонением!

КАЦМАН. У меня такое предложение. Можно я покажу? Разоблачили. Я — Ихарев — хватаю стул, бросаюсь к двери, а никто меня не удерживает, не перекрывает путь. Дорога к побегу свободна. И начинается медленное постижение Ихаревым новой логики этих своих гостей.

ТОВСТОНОГОВ. Если Ихарев взглянул на дверь, то Швохнев: «Пожалуйста, бегите, мы не держим». И Кругель, и Утешительный, и Швохнев в импровизации должны подхватывать друг друга: «Насильственная версия, о которой вы, господин Ихарев, подумали, неправильная! Мы не придерживаемся насилия!» Еще раз! А если Ихареву сразу со стулом отскочить к дверям? Или с тростью лучше? А вы не пугайтесь, хорошо бы даже посмеяться над ним. Когда раздался смех, Ихарев успокоился: «А я ничего, я не испугался!» *(Утешительному.)* «Свой своего разве не узнает?» — Медленно вложите в Ихарева. Ихаревское «как?» — это современное «не понял?»

Утешительный предлагает Ихареву сотрудничество, он просит Ихарева оказать им честь, вступив в их коалицию, в их блок, с целью совместного объегоривания объекта.

70

ТОВСТОНОГОВ *(вышел на площадку)*. Начало речи Утешительного: «Соединяя наши усилия...» — вот такой широкий проход сделайте! Трибун на митинге».

КАЦМАН. «Нам нужен учитель» — я перед вами раздеваюсь донага — вот подтекст!

ТОВСТОНОГОВ. На тексте: «Поскольку вам известны высшие тайны...» — возденьте глаза вверх! К небу! И все посмотрите на потолок! *(Ихареву.)* Утешительному протянуть правую руку, а им двоим — левую. Пусть пожмут. Вялую, вялую руку надо подавать!

Аркадий Иосифович рассказал о том, как Юрьев при встрече всегда протягивал вялую расслабленную кисть руки. Точно так же протягивал руку артист Александринки Вальяно. Однажды они поздоровались. Кацман и Товстоногов показали, как это было.

2 января. 20.00-23.30

ТОВСТОНОГОВ *(после перерыва)*. Еще раз пройдем то, что репетировали.

— Сначала?

ТОВСТОНОГОВ. Нет, с того момента, где возникла мысль метнуть банчик.

(Утешительному.) Зря вы сразу соглашаетесь играть. Сейчас получилось, что один Швохнев против. Все во главе с Утешительным подумайте, потяните, и, посовещавшись, выдайте ответ... Сыграйте, братцы, кусочек вкусной еды...

— Хорошо бы настоящую.

КАЦМАН. Да, икорки принесите.

ТОВСТОНОГОВ. Черная для этого случая как раз. *(Швохневу.)* А вы зря так дорожите своей фразой. Положите ее на еду, говорите с набитым ртом.

А Кругель и здесь с Утешительным в конфликте: «Вот у Игоря Александровича был хороший сыр, а у тебя вонючий!» Карты — деликатес на третье. Предложение Ихарева приняли, как волшебство! «Всех охватило приятное возбуждение», — как пишут в старинных романах... Надо

продолжить хоровод вокруг игрального стола точно так же, как и вокруг еды. И хорошо бы Ихареву взять инициативу! Такое настроение, что любая глупость кажется остроумной. Пьеса называется «Игроки», не забывайте! Нет-нет, не надо петь громко. Шепотом, срепетированным шепотом, неожиданно тихо-тихо запели картежную песню! Вожделение достигло апогея! ... Надо создать атмосферу юмора, шуток. Когда Ихарева впервые заподозрили, и он бросил карты на стол и вскочил, надо проверить их быстро и профессионально: это есть, это и это, все в порядке. Пардон, продолжим. Просто в игре произошла легкая заминка. А первый звоночек прозвенел... Что такое «пароле»?

МИХАИЛ Р. Удваиваю ставку.

ТОВСТОНОГОВ. Переводите, иначе не понятно. «Пароле: удваиваю». И не надо карточные термины произносить бытово: «Атанде!» Резко остановите игру! Вообще, я бы всю эту сцену сыграл на музыке, тогда определилась бы та условность и временная протяженность, в которую сейчас так не верит Аркадий Иосифович.

Товстоногов попросил перед каждым коном показывать ассигнации и класть их на стол. Завпост курса Вячеслав А. грустно выдохнул: «Придется рисовать». Товстоногов успокоил: «Возьмем в реквизиторской части БДТ». И засмеялся: «Каждый со своей колокольни».

Утешительный положил проигранные ассигнации на стол: «Черт возьми», — и отошел к столу с едой. Выпил, закусил. Некоторое время спустя к нему присоединился проигравший Швохнев.

ТОВСТОНОГОВ. Утешительный — главарь компании, ее мозг. Выход сюда — замысел будущего обмана. «Неужели отказаться от восьмидесяти тысяч?» А у Швохнева: «Позвольте переждать», — проиграл пять тысяч, нечего ставить. Попробуйте задержать Утешительного, когда он хочет признаться Ихареву, что вы жулики. А Утешительному надо посмотреть на Швохнева, как

на идиота: потом поймешь, кретин! А нельзя ли весь этот диалог построить на песне? Начал Утешительный, а Швохнев подключился.

Почему, когда произошло разоблачение и Ихарев рванулся к двери, с ним занимается только Утешительный? Потому что текст только у него? Почему Швохнев и Кругель не подыгрывают? Не надо вести себя, как статисты, если автор не написал текста! Сцену играют втроем, а не один солирует перед хором!

Ихарева успокоили, произнесли оды в его честь. Возникла идея союза.

Когда Утешительный сказал: «Хотите принять нашу дружбу?» — секунда паузы и... «Ворона каркнула во все воронье горло!» — «От столь радушного предложения не могу отказаться!» Следующий кусок: «Пресс-конференция Фишера о том, как он стал чемпионом»: «Я никогда не признавал школы, нигде не учился! В шахматы начал играть, как и положено талантливому мальчику: в восемь лет...»

Мошенники рассказали Ихареву о подобных ему виртуозах в карточных делах. О мальчике в именитой семье. «Что удивительно, — сказал Утешительный, — в глазах у него ничего нет.»

Глаза здесь — главное! Ведь обычно талант проявляется во взгляде! Впервые Ихарев почувствовал, что не он самый гениальный: «Не-по-сти-жи-мо». А вы подтвердите, вздохнув: «Феномен». То, что жульничество картежников не должно быть наказуемо — это старый-старый спор... со своей совестью...

Ихарев в пылу азарта рассказал шулерам об Аделаиде Ивановне.

Плохо рассматриваете карты. Ихаревская Аделаида Ивановна — это все равно, что личная табакерка Наполеона! Представляете себе, что вы держите в руках?

ЕВГЕНИЙ А. Можно даже рассматривать их через лупу!

ТОВСТОНОГОВ. Правильно! Из жилетных карманов все достали лупы и вооружились ими.

Ихарев предложил вытащить любую карту из колоды, показать на расстоянии пяти шагов ее рубашку, и он по крапу отгадает, что это за карта.

ТОВСТОНОГОВ. А если Утешительному сделать разворот на зал и с закрытыми глазами вытащить карту? ...Брудершафт, переход на «ты» — новое обстоятельство, новый кусок. Поцеловались по-русски, троекратно, и что теперь? Теперь главное: неприятеля нет! И все заходили, все! Полные сил четыре кобеля, не знающие, куда приложить силу!

Неприятель найден — помещик Глов-старший. Попытка соблазнить его на карточную игру

проваливается. Глов-старший категорически отказал.

(Михаилу Р.) А почему вы так лезете в Ихарева? Получается, что вы зависите от него. Посмотрите на нас. Вот держите объект перед собой и разговаривайте.

КАЦМАН. Глов-старший — очень солидный, богатый человек.

ТОВСТОНОГОВ. И независимый. У вас свои заботы на уме! Ни в коем случае нельзя Ихареву первому подавать руку Глову. Глов — пожилой, почтенный человек. Надо опустить голову и не поднимать до тех пор, пока не будет предложено поздороваться. А Глов чем по отношению к Ихареву грубее, тем лучше. Покупка на лесть, признак примитивного розыгрыша, а Глов — первоклассный жулик!

КАЦМАН. Протяните руку Ихареву, как Юрьев протягивал.

ТОВСТОНОГОВ. Нет, далее хождения разрушают сцену. А что если сделать так: Ихарев наливает вино и предлагает Глову... Глов смотрит на бокал и не берет его. Какой у вас там текст? Говорите! А Ихарев держит бокал. Не понятно, выпьет Глов или нет*? (Михаилу Р.)* Что вы сказали: «Да нет?» Это и про вино скажите. И отойдите. Пусть Ихарев так и останется с двумя бокалами. Дальше диалог! *(Алексею Л.)* Бокалы на стол! Надо опередить Глова и подставить ему стул! Тихонечко, за локотки, посадить его. Вот как Глов, сам не замечая того, оказался у игрального стола. Вот теперь Ихареву надо обойти стол за спиной Глова и объединиться со всеми. Подсуньте Глову карты, и пусть он берет их по одной. Каждый сделал ход, теперь ход Глова... И какой у вас текст, Миша?

Г. А. Товстоногов и А. И. Кацман

МИХАИЛ Р. Простите, господа, я, кажется, вам помешал? Кажется, что-то похожее на банчик...

ТОВСТОНОГОВ. Очень хорошо ложится, дальше! Только не увядайте, Миша, не засыпайте в монологе! На втором курсе вы играли Мамаева в отрывке из «На всякого мудреца»? Вот прототип! И Мамаев, и Глов обожают нравоучения, купаются в них!

В скандале между Швохневым и Гловом должно запахнуть дуэлью, время было такое! Надо обострять! Швохневу хорошо бы отмахнуться от Глова: плевал я на тебя, старый пень! А Ихарев его тихонечко за брюки: что ты делаешь? А у Швохнева: «Нет! Теперь меня не остановишь! Правду-матку буду говорить! Все тебе, старый дурак, выскажу в лицо!» Ну, и Глов решил: все, сейчас вызову к барьеру. И надо, чтобы Ихарев прекратил дуэльный кризис!

АЛЕКСЕЙ Л. Тут вмешался Утешительный, подлизался к Глову, и все провалилось. Игры уже не будет!

ТОВСТОНОГОВ. Пройдите сцену дальше... Да, на игру уже нет никаких надежд. Глова победили, но победа Пиррова. Как интересно выявлено у Гоголя столкновение поколений на почве карт. Ихарев и Швохнев, нагло посмотрите Глову в глаза. Еще наглей! Вот так!

Глов-старший, уезжая, дал последние наставления Утешительному — единственному непогрешимому члену этой компании. И проговаривается о сыне, приехавшем из гимназии.

Вы находитесь в окружении врагов и при них вынуждены говорить об очень откровенном. Почему вы исключаете это обстоятельство и ведете диалог, будто вы вдвоем? Это неверно. Оглядел этих уродов, отвел Утешительного поближе к нам, и надо как бы по секрету: «Батюшка Степан Иванович!» Уезжаю и «оставляю здесь своего Сашу». Посмотрите за ним, чтобы его приказные не обманули, мало ли чего?» «Отвлеките его от ... — оглянулся на компанию — дурного»... Посмотрите на них так, чтобы было видно, кого вы подозреваете. Смотрите, ухмыляются! Вместите им за все ухмылки. «Прощайте, господа! Как видно, когда у человека доброе сердце!» Это у Утешительного доброе сердце, в отличие от вас, негодяев!

Кацман посмотрел на часы, напомнил Георгию Александровичу, что ему давно пора уезжать. Товстоногов сказал, что никуда не поедет.

Проводив Глова, в комнату возвратился Утешительный.

КАЦМАН *(Алексею Л. про Утешительного)*. Сумасшедший!

ТОВСТОНОГОВ. Да, но что-то этот кретин с собой принес?!

КАЦМАН. Идет оценка...

ТОВСТОНОГОВ. ...открытия гениальности Утешительного. Процесс догадки должен идти вместе со мной, со зрителем. Оказывается, я, как и ты, ничего не понимал. Мы с тобой рассчитали игру лишь на ход вперед, а Утешительный — на три! Мы думали, что он, сговариваясь со старшим Гловом, испортил игру, а он ее выиграл! Он своим «сочувствием», «соучастием» вырвал у Глова-старшего доверенность на двести тысяч.

КАЦМАН. Не торопитесь, Дима. Утешительному надо подороже продать свою победу. Оглядите этих остолопов, возьмите внимание, чтобы их терпение накалилось до предела, и бросьте им идею захвата доверенности.

Появление Глова-младшего.

ТОВСТОНОГОВ *(Евгению А.).* А почему вы хромаете? Сын же готовится в гусары?!

ЕВГЕНИЙ А. Но ведь он такой же гусар, как и я...

ТОВСТОНОГОВ. Опять та же ошибка: ищете «проколы», и выплывает жульничество. Зачем?

12 февраля. 20.00-23.00

До прихода Георгия Александровича Аркадий Иосифович объявил, что только что поговорил с проректором института Б. Муравьевым. Возможно, «Игроки» поедут на гастроли в Польшу.

ТОВСТОНОГОВ. Здравствуйте, садитесь. Вы все вспомнили, прогнали, повторили?

Староста курса Евгений А. ответил за всех:

— Да, все.

ТОВСТОНОГОВ. Значит, можно начать с начала?

КАЦМАН. Почему с начала? Как раз можно пойти дальше.

ТОВСТОНОГОВ. Нет, я хотел бы посмотреть, насколько они все помнят?

ВЯЧЕСЛАВ А. А откуда начнем? С самого начала?

ТОВСТОНОГОВ. С какого же еще? С «самого», естественно. /.../ *(После прогона.)* Когда Ихарев узнает, что Утешительный есть Утешительный? Когда он услышал впервые его фамилию? Тут есть какая-то липа. Мы еще не знаем, кто это такой, а Ихарев называет его по фамилии.

ВЯЧЕСЛАВ А. Слуга, перечисляя всех здесь живущих, называет и фамилию Утешительный.

АЛЕКСЕЙ Л. Кроме того, я же выходил из номера знакомиться с жителями гостиницы.

ЭРИК Г. Он познакомился с Утешительным, когда был у нас в гостях.

ДМИТРИЙ. Мы уже входим сюда как знакомые Ихарева.

ТОВСТОНОГОВ. Знакомство где-то там, за кулисами? Надо проверить эту логику. Я не улавливаю, что это ответный визит, что Ихарев уже всех знает. Ну, что ж, в показанных вами сценах есть всякие неточности, но они исправимы. В целом же мне понравилось. *(Михаилу Р.)* Плохо, что вы играете Глова, как усталого, замученного человека.

МИХАИЛ Р. Не знаю, как активизировать действие. Когда пыжусь, фальшиво себя чувствую.

ТОВСТОНОГОВ. Но всякое серенькое правдоподобное существование — тоже фальшь, не правда ли? Живете в тепличных условиях, а вам должно быть не тепло, а жарко. Ехать надо, а нельзя! Поэтому все раздражает, все! Нужно предельно обострить предлагаемые обстоятельства, тогда и внутренний монолог активизируется, и поднимется температура существования. Это, во-первых. Во-вторых: плохо распределяетесь в пространстве, боитесь обыгрывать его! Прошлись по сцене и уперлись в портал. Воспитывайте в себе композиционное чутье, оно вам, как хлеб, как воздух, необходимо! Смотрите: перед порталами целая площадка, пройдитесь по ней, остановитесь на авансцене, постойте, представьте себе, что между вами и зрительным залом окно. Вот, хорошо. ...А почему, уходя, шепчете Утешительному про «деликатные делишки»?

МИХАИЛ Р. Это же секрет.

КАЦМАН. «Деликатные делишки» — никакого секрета нет. Не надо говорить об этом шепотом. Лучше, остановившись в дверях, что-то еще шепнуть Утешительному на ухо.

ТОВСТОНОГОВ. А что бы вы, кстати, по жизни ему прошептали?

МИХАИЛ Р. Ну, что-то про векселя, про сына, про то, чтобы не разрешал ему играть в кар-

ты.

ТОВСТОНОГОВ. Разве? Об этом уже все сказано, вариант отработан.

ЭРИК Г. Он шепнул: «Хорошо сыграл? И вам — ни пуха! Жду в коляске!»

ТОВСТОНОГОВ. Вэт-вот-вот! Мошенники же...

МИХАИЛ Р. Мы так старательно теперь закрываем все их «проколы», что я как-то не сообразил, испугался даже в шепоте на ухо быть разоблаченным.

МИХАИЛ Р. Дальше пойдем или еще раз сначала?

ТОВСТОНОГОВ. Лучше пойти дальше. Надо будет вернуться к первой половине, почистить куски, но сначала важно все довести до конца. Давайте с ухода Глова-старшего, с возвращения Утешительного, его танца победы!

Вернувшись в Малый зал после перерыва, студенты включились в размышления Товстоногова и Кацмана об оформлении спектакля. Г.А. попросил поискать не квадратный, а круглый или овальный столик с одной ножкой вместо четырех. Заведующего

постановочной частью курса — Вячеслава А. — волновало, где достать люстру, потому что висящие в аудиториях не подходят. Эрик предложил принести плафон на цепях, но Аркадий Иосифович настаивал на люстре со свечками и двух бра. Кроме того, он потребовал в категорической форме, чтобы завтра же на столах стоял весь реквизит, вплоть до исходящего, то есть какой-то еды. «Надо привыкнуть к бутылкам с крашеной водой, рюмкам. Потом они будут другими, мы отберем, уточним, но пора привыкать разливать, пить, есть».

Проблема. Какая? Надо кое-что купить: двенадцать колод карт, плюс «Аделаида», сукно, бархат, краски, еда, — на все это нужны деньги. Их пока нет. Может, когда-то будут, но никто не может сказать — когда.

«Понятно, — сказал Георгий Александрович, вынул бумажник, отсчитал несколько красных купюр. — И вы, Аркадий Иосифович, присоединяйтесь. Кому отдать? Этого на первое время хватит?» Ответственный за реквизит — Эрик, — получив деньги, пообещал к завтрашнему дню все принести, приготовить, разложить, расставить по местам. Оглушительный грохот за сценой. Вздрогнули стены Малого зала. И все вздрогнули.

ТОВСТОНОГОВ. В чем дело?

МИХАИЛ Р. Ничего страшного.

ТОВСТОНОГОВ. Что случилось?

МИХАИЛ Р. Помните попытку самоубийства Глова-младшего?

КАЦМАН. И что?

МИХАИЛ Р. Да ничего!

ТОВСТОНОГОВ. Как «ничего», когда все подпрыгнули?

МИХАИЛ Р. А я не сказал? Это Женя выстрел репетирует.

Появился Женя. Живой. Невредимый. И наивно спросил:

— Слышно было?

Вот только тут все как-то разом выдохнули и засмеялись.

Георгий Александрович попросил продолжить репетицию с появления Глова-младшего. Вячеслав, исполнитель роли полового, сказал, что в следующей сцене будут много пить. Не имеет ли смысл и ему остаться здесь, разливать вино? Будет вдвое быстрее. Товстоногов предложил попробовать.

ТОВСТОНОГОВ. Что важно? Глов-младший среди друзей. Ему оказана высокая честь, он приглашен в компанию, которую обожает, свободе которой завидует! Надо сначала соглашаться пить, стесняясь, потом смелее! Чтобы сломать рамки стеснения, всем надо по очереди начать обнимать карточную жертву! И Ихареву включиться в эту игру. Пока идут очередные объятья, обойти всех сзади, схватить Глова и приподнять!

АЛЕКСЕЙ. Это ихаревский юмор?

ТОВСТОНОГОВ. Да, шуточка! Обошел, взял его за локотки и приподнял... А вы, Женя, беспомощно поболтайте в воздухе ногами. Вот. Есть фраза у Ихарева? Хорошо! С фразой бросил Глова на пол. Глов тут же сел. А-а, это шутка? И посмейтесь, сидя на полу. А вы все спойте ему какую-нибудь песенку. Хорошо бы что-нибудь из Дениса Давыдова.

И тут же студенты запели:

Оружьем на солнце сверкая,
Под звуки лихих трубачей,
Дорожную пыль поднимая,
Проходил полк гусар усачей!

ТОВСТОНОГОВ. Это Лермонтов?

МИХАИЛ Р. Нет, это старая гусарская песня

ТОВСТОНОГОВ. Где же я это слышал? Ну, неважно, хороший куплет, молодцы!

МИХАИЛ Р. Там еще дальше есть, но помню только две строчки:

А там, приподняв занавески,
Две пары голубеньких глаз...

ТОВСТОНОГОВ. Понимаю, почему вам именно эти строчки запомнились отлично.

МИХАИЛ Р. Я к следующей репетиции узнаю все слова, если годится.

ТОВСТОНОГОВ. И выучить всем. Давайте продолжим.

Глову-сыну предложили метнуть банчик. «Смерть бы как хотелось — денег нет».

ТОВСТОНОГОВ. Нет контрастности звучания первой части фразы по отношению ко второй. Поднять — как бы хотелось играть, подержать паузу... и опустить: денег нет. А в общей оценке знаете что должно быть? Даже поначалу некоторое разочарование. Что это он сразу соглашается: «Смерть бы как хотелось»? Но Глов добавил: «Денег нет», — и возникшее препятствие вызвало оживление. ...А почему никто не реагирует на: «Денег нет»?

НИКОЛАЙ П. Нет реплик.

ТОВСТОНОГОВ. Не будем становиться на колени перед Гоголем. Мы стараемся сегодня сделать живой спектакль. Гоголь от этого только выиграет. Добавьте: «Эка невидаль», «Ну, разве в этом дело», «Подумаешь» и т. д. Прошу всех шумно реагировать! Еще раз! А почему, Женя, вы так легко садитесь за игральный стол?

ЕВГЕНИЙ А. Разве легко?

ТОВСТОНОГОВ. Здесь происходит переход из одного события в другое. Я хочу видеть колебания, разрешившиеся тем, что вы сели за игральный стол.

ЕВГЕНИЙ А. Я это и пытался сыграть.

ТОВСТОНОГОВ. Невыразительно. Что нужно? Глову предложили взять взаймы, он должен отказываться, его уговаривают, он капризничает, но вот, наконец, уломали. Сто потов сошло, прежде чем Глов согласился!

ЕВГЕНИЙ А. Можно еще раз?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно! И не раз! Только возьмите выше! Вам сейчас будет трудно сыграть колебания без предыдущего куска с песнями. Я бы попросил спеть дважды. Объясню — почему. Песня объединяет, создает единое общее настроение. С одной стороны — дружеский прием. С другой — предвкушение расправы. Глов замечает первое. Смущенный, оказавшийся в центре богоподобной компании, он постепенно от братских похлопываний, шампанского, песен входит в азарт. Предложение сыграть в карты прозвучало уже в подготовленной раскаленной атмосфере, поэтому начните выше! Если бы Глова предварительно не обработали, он бы ни за что не сел за карточный стол! Спектакль, который жулики разыгрывают перед Ихаревым, должен быть виртуозным! Еще раз! *(Повторение сцены.)* Когда они начали заниматься Гловом, Ихареву поначалу надо сидеть отдельно! Вон там, правый угол площадки опустел, туда и сесть! Во-первых, удручен, что стал виновником срыва идеи соблазнения заставить играть в карты отца, во-вторых, лишь бы не сорвалось сейчас! Настолько важно, что сию минуту происходит, что я бы даже отвернулся! Главное, сдержать себя! Не дать себе и на этот раз вмешаться и все испортить!

Предлагаете дать взаймы Глову плоско, без подтекстов! А почему? Почему бы не подложить: «Какой же ты гусар, если не умеешь рисковать? Обыватель ты тогда, а не гусар!»

Когда Глов колеблется: играть или не играть? — на секунду все застыли. Пауза. Глов махнул рукой и пошел к игральному столу. Стоп! Не так! Возьмите еще раз повыше! Колебания надо довести до апогея. В тот момент, когда всем уже показалось, что еще секунда, и вы, Женя, согласитесь, решите про себя: «Нет!», — и уйдите вглубь сцены! Сядьте к нам спиной! Пробуем!.. Так, теперь какая жизнь должна быть у всех остальных? Глов отвернулся, и у Утешительного появилась возможность подмигнуть компании: мол, не волнуйтесь, все в порядке, еще один нажим и...

играем!

Проба.

А если так? Глов сел спиной. Пауза. Переглянулись. Утешительный пальчиком — «ч-ч-ч, господа», — теперь надо, Дима, пройти вглубь, к Глову, сесть на стол рядышком с ним, развернуться к нам и подмигнуть! И все это делается главным образом для Ихарева! Смотри, как мы его расколем! Это тебе не Глов-старший! Этот элементарней! Вот тут мы тебе можем и класс показать!

Алексей Лебедев

И класс показан. Глов согласен играть. Ихарев в восторге. А Товстоногов попросил еще раз повторить сцену. Но прежде чем начать, он подозвал к себе исполнителя роли Глова-младшего Евгения А.

Женя, а что если поискать другую характерность? Что если у Глова гусарский комплекс? Что если гусаром делают его окружающие, а на самом деле он чахлый? У него прыщавое лицо?!

КАЦМАН. У тебя неверная физика. Ну-ка, освободи плечи. *(Подошел к Жене, похлопал его по плечу.)* Что ты так зажат? Освободи плечи, освободи, черт! Вот так. И ножки кривые должны быть.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, кривые ножки ему не сыграть!

КАЦМАН. Почему? В «Современнике» в спектакле «Всегда в продаже» Алла Покровская моет окна спиной к нам. Вот так. У нее вот такая, смотрите, позиция ног. Она очень смешно это делала.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, в общем, Аркадий Иосифович прав. Физика должна быть другая. А то не понятно, что получается. Врывается какой-то воспаленный человек, то вдруг стесняется чего-то, то становится нейтральным ко всему происходящему, то бодро пьет. Много всего, а уцепиться не за что.

ЕВГЕНИЙ А. Так сразу трудно, надо подумать.

ТОВСТОНОГОВ. Давайте пробовать, а думать будете попутно. Давайте с вашего входа. Входите и тут же прижимайтесь к стене... Стоп! А попробуйте не войти, а ворваться!.. Нет, а давайте так: вас впихнули сюда! Вот, хорошо! Впихнули, и влетел! Осмотрелся и сразу же стал искать опору! Попятился к стене! Без опоры Глов не может стоять, не знает, куда деть руки! А Утешительный должен представить Глова Ихареву как героя, красавца, будущего гусара, то есть обратно тому, как Глов себя ведет. Перейти на «ты» надо предложить Глову без лишних церемоний.

Удивление Глова «на ты» — это в смысле: «мне та-ка-я чееесть?» Глову сколько лет? Двадцать два или двадцать три, а Утешительному — тридцать девять. Почтенные, лысоватые мужчины, и сам полковник оказывают вам, мальчишке, честь! Патриций среди патрициев! Равный среди равных! Когда отца назвали «скотиной» — потрясен! Так отца еще никто не называл! Но как здесь вас понимают! Как никогда! Принимают как своего! Поэтому и сестру свою продал на радостях! За две копейки! Полковник с немецкой фамилией итак со мной накоротке? Такого еще в моей жизни не бывало!

Господа, жулики! Не забывайте, что все это вы делаете для Ихарева! Он показал вам свое искусство, теперь вы ему покажите! Мы тоже кое-что умеем! А Глова эта атмосфера должна постепенно распалить! С вами играют «в гусары». В гусарах будет такая же обстановка: карты, вино! Вы уже сейчас попали в атмосферу, о которой мечтали! Глов уже в той стадии опьянения обстановкой, что с ним можно делать все, что угодно! И все должны это заметить. Когда швыряете его, должна быть издевка, в которую включился и Ихарев. Он не сомневается ни на йоту в достоверности происходящего.

АЛЕКСЕЙ Л. Конечно, если бы это был свой человек, они бы так над ним не глумились!

И Ихарев, подкравшись сзади к Глову, обхватив руками за поясницу и приподняв, шмякнул его об пол, по-детски захихикав.

ТОВСТОНОГОВ. Вот-вот, это качество, Алексей, уже ихаревское! Поймал!

КАЦМАН. И на смехе Ихарева первый куплет песни!

Глов поднялся, сам разлил шампанское, произнес тост.

ТОВСТОНОГОВ. И верните Глову стеснение, снова жалкая улыбка. Про меня говорят: «Пьяница, гусар», — а я падаю от первой же рюмки! Но не упал! Потребуйте налить еще. «За здравие всего гусарства!» Дайте петуха! Хочу выкрикнуть тост, а голоса уже нет.

Нет, братцы, поете плохо! Кто из вас самый музыкальный? Дима? Вот и подстраивайтесь под него. Повторите куплет. Женя, а зачем так громко и не в той тональности?

ЕВГЕНИЙ А. Я думал: у Глова нет слуха, и специально врал мотив?!

ТОВСТОНОГОВ. Старайтесь петь правильно. Запомните: музыкально фальшивый момент надо всегда специально обусловливать! То, что у Глова нет слуха, для нас не так важно, а если бы и хотели проявить это обстоятельство, то попросили бы спеть вас одного и как-то обыграли бы этот кусок. Здесь же важно создать максимальный накал атмосферы перед предложением сыграть в карты. Кстати, когда ставится специальная задача сыграть такого рода музыкальный момент, не только нельзя фальшивить, а в идеале надо разложить на голоса. *Глову предложено метнуть банк. Он колеблется.*

«Денег нет», — из области наболевшей проблемы, не правда ли? «А мы тебе поверим в долг», — и Утешительный, убедившись, что Глов на него не смотрит, подмигнул Ихареву. Теперь, медленно раздумывая, Глов привстал... и пошел вглубь сцены, к выходу. Все насторожились: неужели уходит? Нет, слава тебе, Господи, остановился, сел, И Утешительный понял: Глов у него на крючке! Больше дразнить его не надо! Еще секунда, и Глов захватит наживку.

Женя, встаньте! Развернитесь к нам лицом! И решайте: играть или не играть? Забудьте, что вы в обществе! Пальцы теребите, пальцы! Этакий неврастеник! Заявка на Гамлета! А может, вам ногти грызть? Весь темперамент мысли Глова направлен на ногти! Чаще, чаще это делайте! Отгрызайте и сплевывайте на пол! И вдруг преобразился, оглядите победно присутствующих и выкрикните! Что там у вас за текст?

ЕВГЕНИЙ А. «Играю, когда так!»

ТОВСТОНОГОВ. «Играю, когда так!» — И, сев, откиньтесь назад, положите нога на ногу! «А что мне отец?» — Эту реплику повторите несколько раз, каждому! Пусть все поймут, что вам с этой минуты на отца наплевать! Кстати, в подтверждение отгрызите еще один ноготь и сплюньте! Вот так!.. Да, ногти надо провести через всю роль. Когда волнуется — грызет. ...Еще раз с согласия Глова играть. «Играю, когда так!» И все вскочили! Вот, хорошо, что Ихарев даже бросился Глова обнимать!

КАЦМАН. Он может, обнимая, подвести Глова к столу и усадить.

ДМИТРИЙ. А мы за это время картишки раздадим.

У Глова до игры небольшой монолог, несколько реплик. Товстоногов попросил успеть сказать текст до тех пор, пока Глова подведут к столу и усадят.

ТОВСТОНОГОВ. По действию: самому себя уговорить, убить последние сомнения.

Постановку карточной игры взял на себя Кацман. Чтобы она хотя бы поначалу выглядела достоверной, он добивался четкой последовательности.

КАЦМАН. Все делают ставки: вытаскивайте ассигнации... Кто говорит: «Швохнев, а что же ты?» Не забывайте, это хорошая реплика, Швохнев забыл деньги выложить. Или зажилить решил. И что Швохнев?

НИКОЛАЙ П. «А? А-а, вот двести рублей».

КАЦМАН. Ну, конечно, Гоголь задает правила, их нельзя мазать.

И пока Кацман договаривался о правилах начала карточной игры, Товстоногов спросил исполнителя роли Глова, почему он так неправдиво откусывает ногти? «По-настоящему надо, Женя! Это Малая сцена, здесь не обманешь». Евгений протянул руки Георгию Александровичу: «Посмотрите, уже нечего откусывать». «Плохо занимался с воображаемыми предметами, — сказал Кацман. — Смотри. Похоже? А ведь я не откусываю».

Репетиция приостановилась. Георгия Александровича не устраивает безусловный прием игры в карты.

ТОВСТОНОГОВ. Мне неинтересно. Я не понимаю условий карточной игры! Скучно, долго, длинно! Правильно предлагал Евгений Алексеевич: музыка, затемнение света и слышно: «Проиг-

рал — выиграл». У меня просьба: самостоятельно и с Аркадием Иосифовичем уточнить и раз-
78
работать все, что мы сегодня сделали. В следующий раз я проверю, как вы закрепили материал, и двинемся дальше.

Кацман приказал студентам в присутствии Георгия Александровича сдать разработки одноактных пьес. Студенты взмолились: «Материалы разработок — у машинисток. Через два дня будут у нас на руках».

Товстоногов категорически потребовал, чтобы экспликации лежали на его столе к следующей репетиции.

16 февраля. 20.00-23.40

Тщательная подготовка площадки к репетиции. На столе бутылки шампанского, бокалы, приборы, посуда, настоящая еда. Все студенты в зале и на площадке, перекидываясь текстом, ожидали появления Г. А. Товстоногова и А. И. Кацмана, предвкушая оценку происшедших перемен.

— Здравствуйте, — улыбнулся Кацман, сразу отметив степень готовности. Товстоногов был действительно удивлен.

— А почему так много реквизита на столе? Разве есть необходимость?

— Есть, — не менее удивлен и даже обижен завпост курса. — В спектакле все время пьют и едят.

Все с любопытством посмотрели на Г.А. Что он скажет? Понятно, что Товстоногов занят, что у него по несколько репетиций в день, но забыть о таком элементарном обстоятельстве пьесы «Игроки» как-то странно.

— Ну и что? Есть же слуги?! Все убрать. Нельзя начинать такой спектакль с захламленной площадки. Приносится бутылка, потом опустошенная исчезает, появляется новая. Так и с едой, и приборами. Вспомните, как это делается в ресторанах.

Приготовьте сцену и начнем.

— Откуда?

— Идем дальше.

Георгию Александровичу напомнили, что он обещал посмотреть, как закрепили эпизод, разработанный им на прошлой репетиции, — с выхода Глова-младшего. Кто-то попросил взять еще повыше. Кто-то предложил начать с самого начала.

— Нет-нет, — сказал Товстоногов. — По второму кругу пойдем только тогда, когда дойдем до конца по первому... Давайте проверим эпизод с Гловом-сыном и двинемся дальше.

Глову предложено перейти на «ты».

«На ты???» — Нет оценки. Такие люди и... вы! Потом будете ногти грызть, сейчас посмотрите на них: возможно ли? Не ослышался ли? И от волнения пальцы полезли в рот. Поймал себя на этом, бросил грызть, но, смотрите, как они ждут от вас ответа. Они !!! — и просят оказать вас... ЧЕСТЬ! И снова палец потянулся к зубам.

«Еще разочек можно?» — спросил исполнитель роли Глова.

Конечно! Только не разочек, а много «разочков»! Если бы с «разочка» все получилось, спектакль бы давно был готов!

Брудершафт, объятья, «дружеские» похлопывания.

Жаль, что у Глова ноги не подгибаются от ударов по плечам.

— Сейчас подогнутся, — пообещал исполнитель роли Швохнева.

— Да, стукните его так, чтобы он согнулся пополам, — попросил Георгий Александрович. Утешительный объявил Глову, что его отец — страшная скотина. «Как — скотина?» — удивился Глов.

— Разве есть такой текст у Гоголя? — прервал Товстоногов. — Если нет, то говорить не надо. Хотел спросить, но в горле застряло.

Утешительный, подмигивая всем присутствующим, спросил Глова: «Как со свадьбой твоей сестры?»

79

Нет, к сожалению, скабрезности в вопросах. Грязнотцы не хватает. Ведь начинается новый

кусок: «Чисто мужской разговор». Отца он продал — это одно, а продаст ли свою сестру?

Глов в раздумье кусает ногти.

Не надо пауз! Сразу же отвечайте!

ЕВГЕНИЙ А. Но они такое говорят?!

ТОВСТОНОГОВ. И что? Глов же хочет быть на их уровне! Самое сложное было сделать первый шаг, совершить первое предательство. Теперь, согласившись, что отец — скотина, можно не просто продать сестру, а выдать ее на групповое изнасилование. Вот я какой! Я тот самый гусар, которым вы меня видите!

Фраза Глова: «Черт бы побрал сестру с ее свадьбой!» Это он зло выругался! Грубо! Так, разумеется, он сам считает. Все нипочем! Всех продам! Выпил и поперхнулся! Когда Утешительный посвящает Глова в гусары, пропадает слово: «Посвятить». Это же как в рыцари когда-то.

Сцена, что называется, не растет. А все потому, что неправильно, Женя, существуете! Почему перед каждым словом пауза? Это губительный способ игры. Вы не должны пропускать оценки, но оценивать партнеров надо в процессе их текста. У вас для этого достаточное количество времени. Нужно найти иронию в похвальбе: «Пьет он, как вы видели, сносно», — поперхнулся, правда, но это бывает! Если нет иронии — буквализм!

«Смерть бы как хотелось», — правильно сказали, а: «Денег нет», — закричали почему-то. Чего кричать, что денег нет? Получается, что все вокруг в этом виноваты. Наоборот, сник, и едва слышно признался, что промотал карманные расходы. И все сыграли: «Денег нет? Какая пошлость! Подумаешь!»

Жаль, что Утешительный упорно лезет к Глову. Я специально строю сцену так, что вы являетесь лидером, представителем этих людей. Поэтому к ним и апеллируйте. Иначе получается не жизнь, а игра в нее, дурной театрик! Если вам не требуется общая помощь, зритель неизбежно почувствует фальшь ситуации. Вот о чем думает Глов, сидя к нам спиной?

ЕВГЕНИЙ А. Все-таки хочется сесть играть.

ТОВСТОНОГОВ. Правильно! Держитесь за вексель отца! Он у вас в кармане! И когда Утешительный сказал про вексель, Глов вскочил! Утешительный попал в точку! Вот, смотрите, текст вроде бы обращен к Глову: «Ты уж непременно либо выиграешь, либо проиграешь». Но обращаться надо ко всем: «Экий дурак, боится»... И пауза. Больше давить нельзя. Повисло напряжение...

Нет, не повисло. И, знаете, почему? Потому что все, присутствуя, отсутствуют! А вы должны вместе с Утешительным прожить все оценки, все реакции. Да, говорит Утешительный один, но должно быть ощущение, что сцена играется всеми! Вы все должны ее озвучить! Давайте еще раз!

Повторение сцены.

С общей реакцией стало лучше, но паузы Глова разрушают все! Получается результат, обратный нужному: сомнения побеждают желание. Запомните на всю жизнь: пауза — могучее средство выразительности!

Точная жизнь в паузе может выиграть спектакль, и, наоборот, лишняя пауза выворачивает результат наизнанку!

ЕВГЕНИЙ. Я думал, что Глов еще не решил: играть или не играть? Я иду к решению!

ТОВСТОНОГОВ. Но когда вас уговаривают сесть за карточный стол, вы же на каждый довод Утешительного прибавляете — «да»? И все ждут, пока вы это «да» выговорите?! Вы повторяете «да» три раза, и каждый — через громадную паузу.

ЕВГЕНИЙ А. Я взвешиваю все «за» и «против». Мне надо решиться?!

ТОВСТОНОГОВ. Решиться надо! Сомнения надо окончательно сломать! Иначе Глов садится с камнем на душе! Но надо это сделать за время реплик Утешительного! Проживайте в течение текста партнера! А уж «играю, когда так!» решил в пользу «за», иначе и говорить не надо?! Причем эту реплику надо сказать даже неожиданно агрессивно!

ЕВГЕНИЙ А. Можно мне тогда на эту реплику встать? Чего я в углу сижу?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно, можно! Вставайте! А знаете, почему у Утешительного: «Браво, юнкер»? Значит, они Глова даже в звании повышают!

Дальше игра в карты? Остановились! Поскольку эти карточные игры ушли в далекое прошлое, и никто из современных зрителей не знает правил, то игру надо делать условно, как и пред-

ложил Евгений Алексеевич. А условность предполагает музыкальное оформление. Где же музыка, дорогие друзья?

Возник вопрос: «Какова должна быть музыка. Ритмичной?» — «Конечно», — согласился Товстоногов, туденты наперебой стали предлагать разные варианты. Георгий Александрович пытался закончить прения: «Приготовьте музыку, потом будем выбирать». «Но нужны ваши коррективы».— «Коррективы будут, когда появится музыка», — подвел черту Товстоногов.

Сначала Глов в выигрыше. Небольшом, но выигрыше. После второго кона Утешительный воскликнул: «Лопнул, гусар». Глов в панике.

ТОВСТОНОГОВ. Лицо руками закройте! И снова откройте глаза и проверьте: может, ошибка? Нет, ошибки нет. Обернитесь на нас: что делать? Этакий воспаленный человек!

Глов решился еще на один кон. И снова проигрыш. «Лопнул, гусар», — снова произнес Утешительный. «Опять та же фраза?» — спросил Товстоногов. «Да, теперь он будет лопаться до двухсот тысяч». «Ва-банк!» — закричал обезумевший Глов, и мошенники схватили карты.

Не торопитесь играть, оцените! Ва-банк — это уже черт знает что! Должно стать душно! Зазвучит музыка, и расстегните воротнички на заявке условного хода. Склонились вплотную над столом! И полетели через головы использованные карты! И вот сначала Утешительный, а за ним по очереди выпрямляйтесь и посмотрите на Глова. Стоп. Пауза. Глов, почувствовав общий взгляд, встал и пошел к стене. Руки на нее положите! Нет-нет, одна рука должна быть выше другой, еще выше, иначе читается расстрел. Вот теперь последний раз Утешительный скажет: «Лопнул, гусар»... Что дальше? Еще раз «ва-банк»? Тогда так. Вы, Женя, на ватных ногах вернитесь к своему стулу, бессильно сядьте. Вот теперь: «Ва-банк». Сколько Глов проиграл? Сто тысяч? Ва-банк — значит, он рискует проиграть двойную сумму, то есть оставленный отцом вексель?! Как-как вы сказали? «В Глове есть что-то Барклай де Толлевское»? Это точный текст? Тогда подчеркните упоминание полководца выразительным жестом, чтобы прояснилось: речь идет о каком-то деятеле, коим даже скульптуры ставят. И снова «лопнул, гусар»? Нет, мне не нравится, что одна и та же фраза столько раз повторяется. У Гоголя игра в карты подробно разработана. Текст «лопнул, гусар» повторяется через большие промежутки времени, поэтому не режет слух. Но у нас условный прием игры, и один и тот же текст надоедает. Я бы: «Лопнул, гусар», — оставил только один раз в самом финале.

У Гоголя еще есть: «Гусар, твоя карта бита». Ну, вот это лучше, чем повторение сильного текста, который из-за многократного повторения девальвируется.

Вопрос о том, правомерно ли издевательство над Гловом, еще не подписавшим вексель на двести тысяч? «Мы решили, — сказали студенты, — что тут должен быть еще кусочек подстройки под Глова. Вот, когда подпишет, тогда и плевать на него».

Нет, неправильно вы строили событие, братцы! По нашему, сегодняшнему представлению действительно надо, чтобы сначала кто-то что-то подписал! Это ныне проигрыш может быть обращен в шутку и забыт! А тогда за один вечер проигрывались и выигрывались целые состояния! Вспомните «Войну и мир», проигрыш Николая Ростова. Трагедия семьи! Карточный долг — святое дело! Не подпишет, не отдаст вексель — канделябрами забьют!

На мольбы Глова дать ему возможность отыграться, жулики отвечают: «Деньги есть, — садись!» — «У меня теперь нет», — захныкал Глов, но бывшие приятели неумолимы. Пришлось расплачиваться!

Раскройте пиджак, закройте! Да, ничего не поделаешь, не меняя позы, вытаскивайте вексель. Проиграть двести тысяч — огромная психологическая нагрузка. Раздавлен. Слуге не надо

ни убегать, ни подглядывать! Заметили, что кто-то захотел выпить — тут же подбежали и обслужили! В то время все было при слугах! *(Глову поднесли чернилыьнй прибор)* Как писали в старых романах: «Заскрипело перо». Как бы действительно заскрипеть? Абсолютная тишина и скрип...

Завпост пообещал к следующей репетиции наточить перья. Между тем, вексель подписан и отдан. И когда Глов все еще умолял дать ему возможность сыграть в долг, все смеялись над ним.

Этот кусок надо сыграть, в отличие от всего предыдущего, легко, с юмором. Сбросить груз

двухчасового напряжения. Каждый пытается веселить друга. Утешительный просто не знаком с Гловом: «Кто это? Что он от меня хочет?» А Глову тут бы снова погрызть ногти. Жаль, что заданный в начале рефлекс отсутствует здесь. Тут ему как раз и место!

Что нужно сделать кристально ясным в следующем куске? Глов ошарашен. Полное равнодушие к нему, к его трагедии. Кажется, совсем недавно, уговаривая его сесть за стол и сыграть, каждый готов был дать ему в долг некоторую сумму! А теперь? Теперь вексель подписан, отдан и все? А как жить дальше? На тексте: «Я обещаю какие угодно проценты!» — Рухните на колени! Это последняя попытка проникнуть в их бронированные души!

В ответ хорошо бы услышать громкое, смачное прожевывание колбасы Кругелем. И вообще, братцы, устройте свинюшник. Проголодались. Говорят, после удачной игры увеличивается аппетит. Я не знаю точно, сам не играю, но говорят. Поешьте. С закуской тогда, как об этом пишут, было неплохо. Икорочка, рыбка... Почему молчит Глов? Текст! Я же для вас стараюсь, создаю атмосферу. Чего он хочет? Проценты? Все повторите, поставив в кавычки: «Проценты». И посмейтесь. Нет, смех не должен быть открытым, а, знаете, таким внутренним, утробным.

Почему опять томительное ожидание реплики Глова? Не надо пауз! У вас достаточно времени на восприятие и оценку партнеров во время их текста! Зачем еще у нас время отнимать?

Глов медленно встал с пола, выпрямился: «Больше, господа, вы меня на этом свете не увидите!»

Вы их пугаете или действительно идете стреляться?

ЕВГЕНИЙ А. Действительно.

ТОВСТОНОГОВ. Тогда неправда! Запрокиньте голову! Два шага назад! И фраза! Фраза!! Текст!!! Где текст??? Ну, нельзя же так, Женя. САМООБМАН! Фальшивый, лживый, губительный способ существования — все класть на паузы! *(«Прощайте, господа! — Резко, отрывисто, боясь, что его прервут, сказал Глов. — Больше вы меня на этом свете не увидите!»)* И это единственное место, где прозвучало мужественное решение. Это ваша последняя фраза? Да? Когда почувствовал на себе общий взгляд, вытащил пистолет и быстро вышел!

Где-то в коридоре выстрел. Все переглянулись. Утешительный, Швохнев, Кругель и половой стремглав бросились из гостиной. Ихарев схватился за чемодан, бросил его, нашел шкатулку с Аделаидой, прижал к груди. Внесли Глова. Положили на пол, побрызгали водой. Глов очнулся. Утешительный стал уговаривать его больше не стреляться. Пообещал немедленно помочь устроиться в гусарский полк; нарисовал картину, как сразу примут там человека, еще до гусарства проигравшего двести тысяч. И Глов согласился.

Вот здесь, когда необходима пауза, вы ее не делаете, а зря. У вас процесс глубокой внутренней перестройки.

Исполнитель роли Полового спросил, с какой стороны лучше подходить, разливая шампанское: спереди или сзади?

Не знаю. До шампанского дойдем. Пока у нас есть более важные вещи. Пока переход Глова от смерти к жизни не получается.

Когда побрызгали водой, Глов дернулся, и все отскочили! Глова привели в чувство. Дали двести рублей (их любезно предоставил Ихарев). Отправили к черноглазенькой девушке, а затем, обещая купить обмундирование, посулили перспективу доставки прямо в полк, минуя гнев отца.

Студенты запутались в тексте, Товстоногов помрачнел.

— Воспоминаниями реплик заниматься не буду. Прошу к моим занятиям быть готовыми.

Из разговора с Товстоноговым

— А нельзя ли расширить кусок оживления Глова? Пусть некоторое время, когда его внесли, зрители думают, что он мертв?!

ТОВСТОНОГОВ. Да, надо устроить провокацию и для Ихарева, и для зрителей! Бесподобная драматургия! Гоголь нашел ход, в котором главный герой разыгрывается с публикой одновременно! И почему-то эта драматургическая находка не имеет продолжения ни в одной пьесе, ни в литературе вообще?!

Эпизод с Замухрышкиным.

ТОВСТОНОГОВ. Первым его должен увидеть Ихарев. И от его взгляда — все остальные. Замухрышкину нужен черный портфель. А еще лучше, пожалуй, черная папка.

ВЛАДИМИР Ч. Не могу понять, почему Замухрышкин настойчиво три раза повторяет одно и то же? Мне кажется, сейчас это длинноты, которые можно сократить. Но, с другой стороны, у такого автора, как Гоголь, это не может быть случайностью?

ТОВСТОНОГОВ. Необходимо, чтобы Ихарев, а вместе с ним и мы поверили в то, что Замухрышкин — действительно представитель банка. Если с вашей стороны в этой сцене не будет высокой степени сопротивления, то жуликам не подойти к главному, к ихаревским восьмидесяти тысячам. Я думаю, что все это заранее отрепетировано. Если бы Замухрышкин сразу согласился выдать деньги через неделю, а не через месяц, как положено, то у Ихарева, да и у зрителей не возникло бы той меры достоверности происходящего, которая исключила бы всяческие подозрения. Гоголь заставляет Замухрышкина произносить трижды одно и то же не случайно. Он сочинил человека, который стремится максимально сыграть профессию.

Предположим, я фальшивый представитель банка. У меня хотят получить двести долларов. Как их выдать, если я липовый представитель? Как себя вести, чтобы мне поверили? Как себя держать? Какие говорить слова? Необходимы какие-то подробности, которыми я мог бы оперировать для вящей убедительности. И Гоголь их подкидывает.

МИХАИЛ Р. На самом деле, Замухрышкин — штабс-капитан.

ТОВСТОНОГОВ. Да, он далек от банковского служащего. Но о финансах слышал.

МИХАИЛ Р. Судился, наверное, по финансовой части.

ТОВСТОНОГОВ. Возможно. Помните, Хлестаков говорил, что проигрался штабс-капитану? Вот это и есть та история. Ихарев, та частичка биографии Хлестакова, которая в этой пьесе взята Гоголем в объект внимания. А Хлестаков — обманутый Ихарев.

После перерыва Г.А. попросил прогнать оставшийся материал до конца без остановки.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, что ж, я думаю, спектакль выпустим примерно пятого марта. Точную дату определим на днях. Я хочу, чтобы вы разобрались с текстом, реквизитом и музыкой. Все вспомнить от начала и до конца. Завтра самостоятельно, послезавтра с Аркадием Иосифовичем, а потом со мной.

19 февраля. 20.00-23.30

Товстоногов спросил Аркадия Иосифовича, когда начнет работать художник, когда будет сделан овальный стол?

— Утром была репетиция?

КАЦМАН. Да.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, и как поработали? Продуктивно?

КАЦМАН. В общем, да, только никак не избавиться от самоконтроля, они все время останавливаются и выясняют, какое у кого действие? Никак не охватить весь процесс в целом.

Студенты, невольные свидетели обсуждения, попытались восстановить справедливость:

83

— На такого рода репетициях хочется выверить логику, поэтому останавливаемся, спрашиваем, чтобы процесс был сознательным.

— Потом хочется попробовать еще какие-то варианты....

ТОВСТОНОГОВ. Правильно, только контролировать себя зачем? Пробуйте варианты, выверяйте логику, но право останавливать репетицию оставьте за нами.

КАЦМАН. Откуда начнем, Георгий Александрович?

ТОВСТОНОГОВ. Я думаю, с начала.

ВЯЧЕСЛАВ А. Мы приготовились к финалу сцены с Гловом, но если сначала, то три минуты на подготовку площадки можно?

Пока шла подготовка сцены к началу спектакля, Товстоногов спросил заведующего постановочной частью курса, скоро ли появится обещанная люстра? «Люстра есть, большая, ампирная, — ответил завпост, — вопрос, где ее повесить?» «Перед сценой, вот здесь,— показал Георгий Александрович, — она должна висеть впереди на носу у зрителей как знак времени». Кацмана интересовало, достали ли неоновые свечи? Узнав, что свечи есть, он попросил посадить их на

реостат. «А где канделябры?» — вспомнил Георгий Александрович. Оказывается, с канделябрами проблема: бутафорские — фальшивые, а настоящих нет. «Я принесу свои... из дома», — сказал один из студентов. «Свои? Домашние?» — удивился Товстоногов. «А что делать?» — улыбнулся студент. «У вас есть старинные канделябры?» — «Бабушкины».

ТОВСТОНОГОВ. Ну, что ж. Если бабушкины канделябры пошли в дело, значит, мы на полвека уже приблизились к гоголевской эпохе. Давайте начнем. Может, в процессе репетиций мы приблизимся к Гоголю еще ближе.

Начало спектакля. Половой, Ихарев, Гаврюшка. Ихарев, подозрительно оглядев комнату, выспрашивая Полового, тростью припер его к стене.

ТОВСТОНОГОВ. Мне кажется, надо поискать в этом эпизоде иное качество существования Ихарева. Сейчас задается нечто зловещее, затем оно исчезает, нигде более не повторяясь. Вся дальнейшая ихаревская жизнь не соотносится с этим началом. Сейчас в провинциальный городок России первой половины прошлого века приехал доктор Дапертутто, Фантомас... А хотелось бы поискать состояние еле сдерживаемой радости изобретателя, приехавшего в заштатное место испытать свое изобретение! Надо только не выдать свою гениальность до поры, до времени! Надо найти ощущение завоевателя, приехавшего выиграть миллион! Я говорю, вроде бы, о запрещенных вещах, о результате! Но действие вы уже освоили, теперь пойдем по настроению! Пришла пора. Надо сыграть не прожженного жулика, а экспериментатора, который наконец-то на белый свет вынес свое детище!

АЛЕКСЕЙ Л. Что же мне теперь делать в этой сцене?

ТОВСТОНОГОВ. То же, что и делал, только на волне азарта! Ихарев в хорошем настроении или плохом?

АЛЕКСЕЙ Л. В хорошем!

ТОВСТОНОГОВ. Нет! В прекрасном!!! Давайте еще раз! Не надо слуге поправлять стол, стулья, липа какая-то, лучше зажгите канделябры!

ВЯЧЕСЛАВ А. Спичкой?

ТОВСТОНОГОВ. Да темно же в комнате! Быстренько-быстренько, и бросился навстречу гостю!

Входят Ихарев с Гаврюшкой.

Вернемся к варианту, с которого начинали. Помните, на одной из самых первых репетиций? Еще киносъемка была?! Вбежал — и восстановить дыхание... не спеша оглядеть комнату... пройти вокруг стола... Так. Обойти второй стол. Вот он, самый обыкновенный на вид номер, да? А ведь это тот плацдарм, с которого начнется великое восхождение! Отсюда пойдет наш славный путь!

Как только Ихарев посмотрел на Полового, тот имеет право говорить. Стоп! А где Ихарев спать будет? Здесь негде. Как-то уж слишком условно получается. Говоря о спальне, надо показать на правую кулису, а Ихареву подойти, тростью открыть занавеску, и пошла фраза про блох.

И говорить надо, глядя в спальню, представляя себе, как блохи жрать будут. А зачем здесь слуга Ихарева? Он отвлекает, берет на себя внимание, сейчас он здесь не нужен.

КАЦМАН. Ихарев с Гаврюшкой пришел.

ТОВСТОНОГОВ. Ихарев вбежал налегке. А тот вещи несет, отстал.

И вдруг, некоторое время спустя, понаблюдав за диалогом Ихарева и Полового, Товстоногов остановил репетицию:

— Так-с. А теперь давайте... вернем все, как было...

Никто не понял, что хотел сказать Г. А. Что значит «вернем, как было»? Пять минут назад он с присущей ему силой заразительности доказал необходимость проверки новой версии, только-только начали что-то пробовать, и вдруг поворот на сто восемьдесят градусов? Странно. Переглянулись. Посмотрели на Г. А. А он молчал. Даже Кацман ничего не понял. Абсолютная «мертвая зона» в оценке, когда Станиславский просил ничего не играть, когда старое действие почти умерло, а рождения нового ждут. Наконец, исполнитель Ихарева спросил:

—Что? Брать стул и на середину? Как раньше?

—Да, — сухо сказал Товстоногов и, еще какое-то время помолчав, добавил. — Можно было бы разработать эту версию, но, мне кажется, я предложил неверный ход. Что мы увидим? Обманутого мальчишку. А у Гоголя — одураченный гроссмейстер. Высоким профессионалам не должен

противостоять дилетант. Ихарев уже кое-что повидал. Восемьдесят тысяч у него в кармане. Опыт шулерства есть. Есть и вершина крапа — Аделаида. Значит, у него все основания считать себя гроссмейстером. Во всяком случае, он играет такового.

АЛЕКСЕЙ Л. Но остается: приехал, вбежал, внутри все поет...

ТОВСТОНОГОВ. Сейчас я говорю о сквозном самочувствии, то есть зерне роли. Все внешние проявления остаются те же, но, по сути, изнутри окрашиваются иначе.

Давайте еще раз.

Проверка на класс. Стоит отвернуться, отдавая распоряжение слуге, — пробуем, — как половой пройдет вдоль стола, спиной к нам... и денег как не бывало. Вот. Ихарев обернулся, взглянул, увидел — исчезли, М-да, класс проверен. Ах ты, гусь! «Ну, мы с тобой поговорим ужо». Такой темп требует безукоризненной дикции, Слава.

ВЯЧЕСЛАВ А. Да, я понял, дома отработаю.

ТОВСТОНОГОВ. Текст надо произносить, как скороговорку.

ВЯЧЕСЛАВ А. Можно еще раз?

ТОВСТОНОГОВ. Давайте. Гаврюшка — взмыленный человек. Все надо успеть, иначе достанется. Устал, нес на второй этаж вещи. Переминайтесь с ноги на ногу. Посмотрите, чего бы еще нужно? Крепостной: что бы ни делал, все равно барин недоволен.

Ихарев один. Подошел к сундучку, вынул шкатулку, раскрыл ее и вздрогнул. Вздрогнул, потому что неожиданно заиграла музыка.

ТОВСТОНОГОВ. Надо слушать мелодию, не удивляясь.

АЛЕКСЕЙ Л. Честно говоря, я потрясен. Я не знал, что приготовили сюрприз.

ТОВСТОНОГОВ. Сюрприз — это прекрасно, но надо в хорошем смысле воспринимать его как должное, не упустить первую непосредственную реакцию и двигаться дальше. Ведь что произошло? Сюрприз и готовили для того, чтобы увидеть непринужденное, раскованное, естественное восприятие, а артист элементарно выбился. Жаль. Ну, раз теперь уже такой возможности проверки натуральной реакции не будет, можно спросить завпоста: а как это сделано?

ВЯЧЕСЛАВ А. Сделано просто. В шкатулку вставлены часики с музыкальным механизмом. Я придумал взаимосвязь открытия шкатулки и начала игры.

ТОВСТОНОГОВ. Сколько времени звучит мелодия?

ВЯЧЕСЛАВ А. Двадцать секунд.

ТОВСТОНОГОВ. Хорошая мелодия. Я бы записал ее на пленку, сделал кольцо, чтобы она звучала столько, сколько нужно, и использовал ее иногда, на нужном уровне громкости, как музыку от театра.

Монолог Ихарева об Аделаиде прервал Кацман:

— Мы впервые знакомимся с Аделаидой. Все должно быть построено на том, что Ихарев готовит нам подарок. Это игралось. А сейчас не получается. Почему?

ТОВСТОНОГОВ. Мне кажется неверным качество монолога. Нельзя все время апеллировать к зрителю. Исчезает существо происходящего. Что было до сих пор? Приехал, выяснил: здесь крупно играют. Отлично, теперь хочу побыть один. *(Георгий Александрович вышел на площадку.)* Подошел к шкатулке, поставил ее на стол, открыл, зазвучала музыка, сел рядом, послушал... Я бы сделал здесь кусочек отдыха. Снял очки, расслабился, раскрепостился...

КАЦМАН. Это прощание с целым этапом жизни. Позади огромный фантастический полугодовой труд.

ТОВСТОНОГОВ. И сейчас отдых перед решительным сражением. Начинается постройка того здания, с которого в финале спектакля будем падать.

АЛЕКСЕЙ Л. Может, начать повыше, с ухода слуг? Надо разогреться к монологу.

ТОВСТОНОГОВ. Нет, не надо, к чему партнеры для этого монолога? Не надо «разогреваться». Был высочайший ритм жизни. Сейчас, после ухода слуг, он падает к нулю. Оценил уход воображаемых партнеров, и взгляд устремился к шкатулке. Хорошо бы погладить ее. Открыл и ослаб от музыки. Сесть, положить руку на край шкатулки и можно начать говорить. Нет, не надо из шкатулки ничего вынимать. Даже хорошо, что мы пока не понимаем, о чем речь. Только не шептать, не заниматься самообманом. Я не слышу текст и ни о чем не могу судить. Вроде бы человек чем-то там живет, что-то переживает, а что? чем? — загадка. В голос! Громче! Вот! Теперь можно

снять очки и сказать про рябь в глазах. А дальше весь текст — нам. *(Вдруг обернулся.)* У вас этот монолог не ассоциируется с монологом Скупого рыцаря? Помните у Пушкина? *(Мы с Кацманом дружно закивали.)* И вот постепенно логика мысли придает Ихареву силу. Надо вставать и идти на авансцену. Голову выше, а руки опустить. А вот момент, когда можно поднять правую руку со шкатулкой и посмотреть на нее. Да-да-да, как Гамлет с черепом. «Не Аделаида Ивановна», — так не говорят, а «Аделаида Иванна», через два «н». Сказал и засмеялся. Вот-вот-вот! Смех хороший, заразительный, молодец! Если не шептать, то монолог может получиться.

КАЦМАН. Теперь надо из шкатулки вытаскивать колоду, дальше некогда будет.

ТОВСТОНОГОВ. Посмеялся, и послышался шум за сценой. Не надо никуда бегать! Сменил ритм. Вытащил из шкатулки колоду и положил в карман. Спокойно, рационально проверил Аделаиду в кармане и положил шкатулку на стол. *(Уходя знакомиться с соседями по номерам, Ихарев покровительственно потрепал Полового по щеке.)* А что, если перед уходом вытащить еще одну «красулю» и помахать ею перед носом Полового? Причем, Половой должен клюнуть, а Ихарев тут же спрячет купюру: «Ну, братец, ты и обнаглел, избаловался ты у меня». Ой, как нехорошо доставать деньги из кошелька! Ихарев в выигрыше! У него деньги по всем карманам рассованы. На мелкие расходы. Восемьдесят тысяч с неба свалились. Теперь он сотнями сорит, не считая!

АЛЕКСЕЙ Л. Перед носом у Полового помахать?

ТОВСТОНОГОВ. Да, а когда Половой потянулся за кредиткой, ее уже нет. Вместо нее пальчик! Погрозил Половому и исчез!

В дверях Половой. В другом углу Гаврюшка готовит барину приборы для бритья. Пауза. Половой двинулся к Гаврюшке.

Нет-нет-нет! Пустой переход. Какой у вас первый текст?

— «Откуда вы едете?»

ТОВСТОНОГОВ. Вот и говорите его прямо от двери! И, продвигаясь, обойдите Гаврюшку и сядьте на ихаревский сундучок.

Гаврюшка дал знак Половому, чтобы тот встал с сундучка. Половой встал.

ТОВСТОНОГОВ. А почему так грязно? Сначала сел, потом встал? Зачем это?

ВЯЧЕСЛАВ А. А что мне делать, если Гаврюшка знаки подает: встань, мол?

ТОВСТОНОГОВ. Да? Я не заметил. А почему вы не захотели, чтобы он там сидел?

СЕРГЕЙ ЛОСЕВ. Так это ж сундучок барина.

ТОВСТОНОГОВ. Слугу воспитали в уважении к барским предметам? Ну, что ж, хорошо, закрепляем ваше предложение. *Разговор слуг прервали Швохнев и Кругелъ. Схватив Гаврюшку, усадили его посреди комнаты и, помахав деньгами перед носом, стали выспрашивать про барина. Товстоногов, не прерывая хода сцены, похвалил Сережу Лосева, исполнителя роли Гаврюшки:*

А. И. Кацман и Г. А. Товстоногов

Хорошо, что вас застали внезапно, с мылом и кисточкой. Половому прижаться к стене! А Швохневу надо глазами показать половому: уходи! И проводите его взглядом! А Гаврюшке надо улизнуть от Швохнева и Кругеля! Вернуться только тогда, когда они исчезнут!

Гаврюшка локтем разгладил «красулю» и аккуратно свернул ее.

ТОВСТОНОГОВ. Хорошо! И поплюйте на нее. Еще раз сверните... Нельзя ли, входя, Ихареву сделать ножницы?

АЛЕКСЕЙ. Прямо при слуге?

ТОВСТОНОГОВ. А что его стесняться? Он же крепостной, мебель. И хорошо бы поговорить с ним, как со шкафом! Облокотиться на него и начать монолог. А зачем положил на стол деньги?

АЛЕКСЕЙ Л. Готовлюсь к возвращению Полового.

ТОВСТОНОГОВ. Ага. Тогда Гаврюшке надо отыграть: не вам ли?

СЕРГЕЙ ЛОСЕВ. Если можно — попозже.

ТОВСТОНОГОВ. Почему попозже?

СЕРГЕЙ ЛОСЕВ. Сейчас не видно.

ТОВСТОНОГОВ. А вы загляните: что он положил? Может быть, мусор? Может, это надо убрать? А, нет, не вам. Такое вы еще в руках не держали.

Ихарев снял сюртук, кинул слуге, сел бриться.

СЕРГЕЙ ЛОСЕВ. Куда повесить?

КАЦМАН. На портале гвоздик будет.

ТОВСТОНОГОВ. На портале гвоздик? Нет, это кощунство.

КАЦМАН. Под канделябром, ничего страшного.

ТОВСТОНОГОВ. Ах, да, там же канделябр будет!

Ихарев заказал закуску на четверых.

ТОВСТОНОГОВ. Слуга же не кормлен?! Надо барину знаки подавать, чтобы тот приказал и вас покормить. На семгу, икру громко проглотил слюну, вам, в лучшем случае, достанется гречневая каша. И очень оживился, когда сказали, что дадут есть.

Ихарев вторично подкупил Полового и дал ему карты: дюжину колод.

ВЯЧЕСЛАВ А. Как их унести? Рассовать по карманам? Долго и неудобно как-то. А заменить двенадцать колод одной — нарушение исторической правды. Что делать?

ТОВСТОНОГОВ. А как бы вы поступили на месте Полового?

ВЯЧЕСЛАВ А. Я? Наверное, вот так.

Откуда ни возьмись в руках полового появился поднос. Ихарев быстро разложил на подносе колоды. Половой накрыл их полотенцем.

ТОВСТОНОГОВ. И, уходя, посмотрите в зеркало, проверьте свой внешний облик!

В дверях, взяв друг друга под руки, появились Швохнев, Кругелъ и Утешительный. Увидели Ихарева, улыбнулись и запели:

87

«Его Превосходительство любил домашних птиц

И брал под покровительство хорошеньких девиц...»

Станцевав танчик и встретившись с недоуменным взглядом Ихарева, они осеклись, замялись и поплелись к выходу.

ТОВСТОНОГОВ. Что это было? *(Молчание.)* Ну, что это было, объясните своими словами?

ДМИТРИЙ. Неудачная шутка.

ТОВСТОНОГОВ. Хорошо придумали. А до Ихарева дошло, когда вы повернулись, решив уйти. Только тогда он понял: они меня так приветствуют. И зааплодировал, снисходительно, как хлопают в царской ложе. Пальчиками по ладошке: хлопок, пауза, хлопок...

Ихарев предложил гостям поужинать. Половому нужно убрать бритвенный прибор и накрыть стол.

ТОВСТОНОГОВ. Ой, как долго!

ВЯЧЕСЛАВ А. А что делать, Георгий Александрович, вещей-то много! Слушайте! А может, Гаврюшку позвать? Да я уже позвал, вхожу с ним!

ТОВСТОНОГОВ. Оторвали от еды. Вышел помогать вам, доедая кусок.

Демонстрация Ихаревым Аделаиды. Товстоногов попросил, чтобы каждому, кто произносит текст, передавалась свечка. Жулики восхищены. Ихарев растроган...

ТОВСТОНОГОВ. Хорошо бы Ихареву пройтись по авансцене, немного стесняясь. Ножку через ножку. Неудобно все-таки, когда так тебя хвалят.

Далее репетиция без остановок до ухода Глова-старшего.

ТОВСТОНОГОВ. Глову надо не просто поцеловать Утешительного, а в порыве благодарности! Не все еще на этом свете мерзавцы! Есть, к счастью, святые души! Оторвитесь от Утешительного и посмотрите на него. Запечатлейте в себе этот светлый образ! И хорошо бы слезу пустить. Но, чтобы не расплакаться при всех, ушел!

Финал сцены с Гловом-сыном. Вексель подписан. У жуликов разыгрался аппетит.

ТОВСТОНОГОВ. Не надо впрямую общаться с Гловом, «влезать» в него. Чем больше вы будете заняты едой, чем легче будете разговаривать с ним, тем сцена будет страшнее. Устройте из жратвы свинюшник. Не надо, разговаривая, руками разводить. Делом занимайтесь — ешьте!

Эпизод с Замухрышкиным

На утренней репетиции Кацман построил сцену следующим образом. Игроки пытались споить представителя банка, чтобы договориться с ним о немедленной выдаче денег из приказа. Замухрышкин не отказывался ни от выпивки, ни от закуски, но в то же время денег не выдает, говорит, что получить их можно только через две недели. Уже в начале сцены Товстоногов прервал исполнителей:

— Я не хочу под конец спектакля смотреть, как человек ест.

КАЦМАН. Георгий Александрович, я вас очень прошу, досмотрите сцену до конца.

ТОВСТОНОГОВ. Мне это неинтересно. Смысл сцены теряется.

ВЛАДИМИР Ч. И пить нельзя?

ТОВСТОНОГОВ. И не выпил, поставил. Тогда Утешительный быстро налил шампанское. Раз он коньяк не пьет. Замухрышкин пригубил, но поставил бокал на место!

ВЛАДИМИР Ч. Я совершенно не понимаю, что делается в моей сцене.

ТОВСТОНОГОВ. А почему я в первый раз об этом слышу?

ВЛАДИМИР Ч. Что я хочу? Набить себе цену?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно!

ВЛАДИМИР Ч. А почему нельзя сделать так, что они меня спаивают?

ТОВСТОНОГОВ. Мне кажется, интересней наоборот. Замухрышкина этот жулик играет таким, что его ничем не купишь. Все способы пробуются! Зрители должны просчитывать: ну, чем

еще? О делах говорить — пожалуйста, но на работе категорически не пью! И причем, очень обидчивый человек. Вот этим всем он и набивает себе цену!

После ухода Замухрышкина жулики в панике. Они расхаживают по номеру, говоря какие-то непонятные для Ихарева слова.

ТОВСТОНОГОВ. Это поворотное место для Ихарева. Он не понимает, почему такая паника? Вслушивается: им зачем-то срочно нужны деньги. Если бы они сразу Ихареву все объяснили, он бы непременно почувствовал подвох. Но они как бы забыли о его присутствии. И вот именно из-за того, что он сам пытается во все вникнуть, запросто глотает наживку!

Ни в коем случае нельзя Утешительному объяснять Ихареву, что деньги можно получить только через четыре дня! Играйте на сбросе, чтобы Ихарев потянулся к вам. Ищите, как можно выкрутиться? Это главное!

До Ихарева не доходит: деньги будут через четыре дня. Сначала было условие: две недели — это плохо. Но почему плохо через четыре дня? А вы все не разгадывайте загадку...

КАЦМАН. Заводите, заводите его! Он почти на крючке!

ТОВСТОНОГОВ. И вот сыграйте такой кусочек. Не обращал, не обращал Утешительный внимание на Ихарева, но... Вдруг посмотрел на него пристально, что-то взвесил и решил признаться во всем! До конца! И делово, сухо сообщил ему возможность выгодно перекупить пеньку. Очень важная сцена. По существу, здесь кульминация обмана! Эту сцену нужно сыграть подробно, нельзя ее пробалтывать ни в коем случае. Я бы даже изменил возвращение Утешительного после проводов Замухрышкина. Посмотрите. *(Товстоногов вышел на площадку.)* Ничего не говоря, иду к столику с вином. Налил. Выпил. Вот здесь длинная пауза. Все потянулись ко мне. И ждите. Я явно должен что-то сказать. И совершенно, Дима, смотрите, без интонаций: «Раньше, чем через три дня, не будет». И задумался. Ихарев ко мне: «Что?» А я не замечаю, так поглощен своими мыслями, что не заметил, как проговорился. Понимаете, почему именно «проговорился»? Логика компании: мы признались Ихареву, а Ихарев нам, что карточное жульничество — наш хлеб насущный. Заключили союз: говорим друг другу всю правду, просим Ихарева быть нашим предводителем. И вот накладка! Осечка! И виноваты мы! Как же так? Договорились быть откровенными, ан, нет! Не сказали об одной важной вещи, скрыли самую любопытную махинацию! Но дружба так дружба! Теперь открываем и это! Вот, друг наш Ихарев, теперь, когда ты в курсе, как можно заработать на перепродаже пеньки, теперь ты про нас знаешь все! Такое решение сцены создает стопроцентную веру Ихарева в происходящее.

Товстоногов спустился в зал и попросил повторить сцену.

— Может быть, когда Утешительный будет рассказывать Ихареву, я к дверям уйду? — предложил исполнитель роли Кругеля. — Речь же идет о миллионе?!

ТОВСТОНОГОВ. Да, а Утешительный, увидев вас в дверях, и Швохневу даст знак: и ты на стражу. Ихарев подсел к Утешительному, и тот телеграфно, делово, без интонаций все выложил. А у Ихарева: все равно не понимаю, почему надо ждать четыре дня. На Утешительного посмотрел, на остальных...

И вдруг Ихарев приподнялся, бросился к своему сундучку, схватил его.

ТОВСТОНОГОВ. А зачем это?

АЛЕКСЕЙ Л. Хочу поехать с ними.

ТОВСТОНОГОВ. Нет, это наивно и нарочно. А я-то подумал, что у Ихарева зарождается та же мысль, что и у Утешительного! Я думал — за деньгами! Дать им взаймы?! А ну-ка, если вслушаться, Утешительный о чем говорит? Что-то про деньги? Так и я иду к ним! Какое совпадение! Бывает же такое, когда умным людям приходит в голову одна и та же гениальная мысль! Ихарев, как молодой скакун, опережает событие, а Утешительный пользуется этим! С текстом: «Позвольте!» Схватить чемодан и бросить его в центр! Или нет! Открыть чемодан и выбросить на середину четыре пачки денег! Каждая по двадцать тысяч!

Нет-нет, зачем Утешительному сразу тянуться к деньгам? Плохо. Не торопитесь. Давайте посмакуем этот момент. Посидите спокойно. Вот. А теперь ногами небрежно оттолкните пачки в сторону. Какой там у вас текст? Совпадает с моим предложением?

— «Кругель, отнеси их в нашу шкатулку».

Оч-чень хорошо! И Кругелю не надо торопиться. Подошел к столу, съел балычок, лениво поднял пачки и, напевая, ушел.

Ихарев один. В руках доверенность на двести тысяч.

Даже ослабел от своей блестящей победы! Только что было восемьдесят тысяч и вот на сто двадцать тысяч больше! Но монолог надо репетировать с новыми силами. В следующий раз с него и начнем!

22 февраля. 20.00-23.30

Прослушивание музыки.

ТОВСТОНОГОВ. Нельзя ли взять из этой фонограммы только одну часть? Прокрутите запись еще раз, я скажу, какую. В этом спектакле музыка не нужна, нужны шумы!.. Стоп! Вот эту часть, дальше не надо. Поставьте живую свечку на стол.

КАДМАН. Только не в центр. Свечку в центр не ставят. Чуть сбоку.

ТОВСТОНОГОВ. Давайте договоримся о принципе освещения игры в карты. Как только Ихарев сделал первый ход — темнота. Горит только живая свеча. Давайте попробуем! Стоп! Кто переставил свечку?

— Я, — раздался голос исполнителя Швохнева.

ТОВСТОНОГОВ. Зачем?

— Просто так.

ТОВСТОНОГОВ. Никогда и ничего не надо делать просто так!

— Извините, Георгий Александрович.

Идет репетиция первого эпизода игры в карты. Товстоногов сделал замечание исполнителю Ихарева:

—Плохо, невыразительно получается.

—Я не знаю, во что мы играем, в какую игру?

ТОВСТОНОГОВ. Я не об этом говорю. Я имею в виду пластику игры. Как берутся карты, как бросаются. Где тот гроссмейстер, о котором мы столько говорили? Сейчас мы видим мальчишку, играющего в «дурака» в плацкартном вагоне поезда.

Георгий Александрович предупредил, что сегодня будет репетировать выборочные куски. Демонстрация Аделаиды. Ихарев на расстоянии пяти шагов по рубашкам карт угадывал: «Дама».

ТОВСТОНОГОВ. Все дрожащими голосами спросите: «Масть?» И когда Ихарев скажет: «Бубен», — ах, и аплодисменты.

КАЦМАН. Прикуривать от свечки нельзя, примета плохая. Тогда этого не делали.

Обмен восьмидесяти тысяч на доверенность. Ихарев один.

ТОВСТОНОГОВ. Откинуться назад и не вставать с колен. Еще больше назад откинуться. Вот теперь локти на чемодан. А тут встать и сесть на свой чемоданчик! На фразе «вот теперь я обеспеченный человек» — перекинуть ногу через колено. Опять шепот, ничего не слышу! Ни слова! Сплошной самообман! В голос! «А и вздор!» — Встать! И чтобы голос зазвучал!

Ихарев и Глов-младший. Оказывается, Ихарев обманут. Отдал восемьдесят тысяч в обмен на фальшивый вексель.

Вместо того чтобы упираться в Глова, сесть на стул лицом к нам и прокручивать все, что было! Быть не может!

Глов сказал, что он тоже обманут. Жулики уехали, не взяв его с собой, не поделившись долей.

Нет той высоты, с которой вы — Глов — падаете!

Исполнитель роли Глова — Евгений А. — прервал сцену и обернулся к Георгию Александровичу:

— Простите, но я хочу вам задать вопрос, без которого я не могу дальше играть.

ТОВСТОНОГОВ. Задавайте.

ЕВГЕНИЙ А. Я разыгрываю Ихарева? Я в самом деле обманут или играю это?

ТОВСТОНОГОВ. Предположим, играете. Но сейчас, в данную единицу времени, Ихарев должен вам поверить? Должен или нет? А я вместе с Ихаревым сейчас вам не верю! Он же должен поверить, что и вы обмануты! Где оценка, сыгранная для Ихарева, оценка их предательства: компания «исчезла», «уехала без вас»! О том, что вы разыгрываете Ихарева, мы поймем в самом конце сцены, когда вы его добьете, когда он сойдет с ума, и уже перед ним не надо будет притворяться. А сейчас и Ихарев, и мы должны думать, что и вы обмануты.

«Уехали? Как уехали?» — Ихарев смеется над вами. А вам только это и надо. Смеешься? Так вот на тебе! Получай!

ЕВГЕНИЙ А. Значит, мне нужно его добить?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно!

ЕВГЕНИЙ А. А зачем?

КАЦМАН. Да хотя бы для того, чтоб в полицию не побежал! Шухер не поднял!

ЕВГЕНИЙ А. Он сам замазан, как он будет шухер поднимать?

ТОВСТОНОГОВ. Хорошо, предположим, нет розыгрыша! Это идея Евгения Алексеевича, которую хочется проверить. Но, предположим, вы — обманутый, брошенный этой компанией человек! Что вы хотите в этой сцене?

ЕВГЕНИЙ А. Тогда я в полном тупике. Мне надо искать выход!

ТОВСТОНОГОВ. Выхода нет. Вас бросили!

ЕВГЕНИЙ. По результату понимаю: здесь истерика.

ТОВСТОНОГОВ. А по действию?

КАЦМАН. Через оценку, перепроверку, прийти еще раз к летальному исходу?

ТОВСТОНОГОВ. Неужели конец? Да! Конец! Один вы ничто! Действительно, конец! Судороги финала жизни! И вся энергия, добить «Фишера»! Я — маленький, а думаешь, ты великий? Ты меньше меня! Значит, сначала этот процесс, в который должен поверить Ихарев! А потом уже, когда Ихарев раздавлен — «прокол»! Оказывается, и это все розыгрыш!

ЕВГЕНИЙ. Можно попробовать?

Финал диалога.

ТОВСТОНОГОВ. Ихареву на: «закон, закон призову», — надо броситься к дверям, а после слов Глова: «Ты сам действовал противозаконно», — Ихареву пойти на Глова. Трость в руке должна помогать найти какие-то доводы. Их нет. Подхватите падающего Ихарева и тащите в кресло. И сквозь пелену увидеть полового. Только половому не надо бросаться в глаза. Отойдите, Слава, и давитесь в углу смехом. А у Ихарева: Ну, Утешительный — ясно, ясно, что два Глова —

жулики, но половой-то тут при чем? «Черт!» — надо заорать! Для Гоголя — черт — это всегда очень важно! После такого крика половому надо сматываться. Вот Ихарев один и пауза...

Выйдите все сюда...

С уходом Глова у меня, господа, вот какое предложение: перед последним монологом Ихарева устроить чертовщину. Всем действующим лицам пьесы выйти со всех сторон и, проходя, раскидывать карты по сцене. Тут, очевидно, и свет будет фантастический, и музыка. Попробуем?

Хорошо бы во время этой чертовщины Ихареву сползти на пол. Вот-вот, разбитый, раздавленный человек! Теперь, не меняя позиции, правой рукой надо потянуться к левой дужке очков, и от этого фантасмагория исчезнет.

По-моему, это хороший кусок. И оправданный гоголевским построением пьесы. Ведь Ихарев сходит с ума, у него сдвинулись мозги. Сам себя цитирует! Сдвинутое сознание! А можно сделать так, чтобы ихаревский смех перешел в рыдания? Мальчишка, потрясенный на всю жизнь!

МИХАИЛ Р. И конец?

ТОВСТОНОГОВ. Да.

КАЦМАН. Точно!

МИХАИЛ Р. Отлично!

ДМИТРИЙ М. Гоголевский финал.

НИКОЛАЙ П. А как же с началом пьесы, Георгий Александрович? Евгений Алексеевич хотел использовать эпиграф к пьесе: «Дела давно минувших дней»?

ТОВСТОНОГОВ. А у меня предложение: сыграть эпиграф в финале! Ну-ка, сходу попробуем. Дайте Ихареву дорыдать, выйдите со всех сторон, поднимите его, идите все вместе к нам. Стоп! Все руками разведите! Так. Пауза. И текст: «Дела давно минувших дней...» Слово «давно» потяните...

Сядьте в зал, пожалуйста.

Да, братцы, очень плохо с речью.

НИКОЛАЙ П. Издержки этюдного метода работы. Все время играли действие с приблизительным текстом. А этапа освоения авторского текста не было.

ТОВСТОНОГОВ. Вот я и говорю, что этот этап наступил. Вы дома-то роль открываете?

ДМИТРИЙ М. Открываю.

ТОВСТОНОГОВ. А почему же так плохо дела обстоят с чистотой речи? И столько лишних пауз?! Реплика — пауза — реплика — пауза. Кстати, есть движение по линии Глова-младшего в первой сцене. По-моему, вы себя сейчас чувствуете гораздо лучше.

—Да? — удивился Евгений.

—А, по-вашему — нет? — в свою очередь удивился Георгий Александрович.

—Тут бесполезный разговор, — махнул рукой Аркадий Иосифович. — Комплекс.

ТОВСТОНОГОВ. С другой стороны, хорошо, что вы недовольны собой. Значит, надеемся на дальнейшее движение роли. По линии Ихарева меня беспокоит непрофессиональная игра в карты, провинциальная пластика, а, главное, нет упоения, азарта. А это же, как искушение святого Антония!

Репетицию спектакля смотрел художник-исполнитель. Товстоногов отпустил студентов и обратился к художнику.

— На заднике вверху должно быть ампирное окно из пяти карт, а если приглядеться, оказывается, это крапленые рубашки карт....

28 февраля. 20.00-23.00

Веер карт, мало напоминающих окно, Кацману не понравился.

—Нарисовано плохо, а окно не получилось.

—По мне, — как-то безразлично сказал Товстоногов, — лучше окна убрать совсем, а люстру с первого плана перенести за портал.

Аркадий Иосифович напомнил, что люстра перед порталом висит по его просьбе. Георгий Александрович помнил об этом. Но при отказе от окон из карт создается композиционное нарушение.

Аркадий Иосифович рассказал, что студенты достали книгу о правилах карточных игр. Там подробно описано, как метали банк. Попробовали — интересно смотрится. «Может, все-таки стоит, — попросил разрешения Кайман, — начало и конец игр сделать достоверно?»

Товстоногов не стал возражать. Музыка.

92

¶— С музыкой убирается свет, — скомандовал Кацман.

ТОВСТОНОГОВ. Еще раз начнем. Сначала медленно гаснет свет в зале, а с музыкой вводится сценический. Только не тот, что направлен на свечи, иначе ерунда получается: свет падает туда, где потом и так будет, когда свечи зажгут.

Ихарев в коричнево-черном костюме с серебряным цилиндром.

Да... вместо Ихарева из Петербурга приехал катафальщик. А что за галстук такой? Чулок домашний завязал, что ли?

—А какой надо?

—Черный или коричневый, заколотый булавкой небольшой галстук. КАЦМАН. Современный почти.

Монолог Ихарева.

ТОВСТОНОГОВ. Не шептать! Плохо звучит: «Детям в наследство»... Сейчас получается, это только что пришло в голову. Нет, эту мысль Ихарев вынашивал полгода, пока делал Аделаиду. Шкатулка — бутафорское барахло, надо обить ее бархатом. Невозможно смотреть на первом плане на живописно окрашенную муру!

Половой, оставшись с Гаврюшкой, как установил Г.А., сказав первую фразу, перешел к слуге Ихарева, сел на сундучок...

Жаль, что раньше времени начал говорить. Не было процесса пристройки.

КАЦМАН. Как? Вы же сами установили: сказать, потом пойти?!

ТОВСТОНОГОВ. Я так установил? Значит, я и отменяю. Надо пристроиться к незнакомому человеку. А дальше все по-прежнему: сел на сундучок, встал по просьбе Гаврюшки. Ничего не надо менять! Почему вы по своей воле что-то меняете? Делали, делали, почему надо начинать все сначала?

Гаврюшка перечислил Половому крепостных Ихарева.

Как вы думаете, это много или мало? Много? Вот и говорите так, чтоб было ясно: «В Смоленской — сто душ, в Калужской — восемьдесят»!

Швохнев и Кругель прижали Гаврюшку: богат ли барин?

А почему у Гаврюшки такой спокойный голос? Если вас записать на пленку, можно представить себе, что вы сидите в кресле и безмятежно беседуете! А почему текст перепутали? Забыли? Какое время, голубчик?! Спектакль на сносях!

Ихарев сел бриться.

А интересно, руки у Ихарева дрожат? Дрожат или нет? Ну-ка, руки вперед! И пальцы сжимать и разжимать. Святослав Рихтер перед концертом. У Ихарева тоже есть какие-то свои упражнения.

Ихарев дал Половому сторублевую бумажку и крапленые карты.

Жаль, что с обеих сторон не произошло молчаливого договора. Карты крапленые, и Ихарев дает их половому вместо тех, которые покупают в лавке. Еще раз!.. Быстрей-быстрей должен подбежать Половой, когда открывается ящик. Он соглядатай, а не просто Половой. Иначе это не роль. На цыпочках подбежал, он и в сапогах умеет быть бесшумным. Вот теперь я понимаю, что это сговор, а не просто бытовая история передачи реквизита.

Компания соседей в гостях у Ихарева.

Господа Кругель, Швохнев и Утешительный! Не верю вам ни на грош! Появились какие-то краски, интонации, абсолютно все стало искусственным.

— Мы пытаемся наладить контакт с Ихаревым

ТОВСТОНОГОВ. Я не говорю о том, *что* вы пытаетесь делать! Меня смущает вопрос — *как?* Все стало понарошку! Зачем Утешительный выкрикивает фразы? Попробуйте говорить проникновенно...

— Вы говорили, что Утешительный в этом монологе, как Дантон...

93

ТОВСТОНОГОВ. Дантон проникновенный, а не кричащий... И в зеркало поглядите при этом. Похож я на оратора? Похож. А можете, в знак преисполненности долгом подержать руку над свечой? Пока не обожжет? Хорошо бы в боковом кармане иметь белоснежный платок, вынуть его и театральным жестом стереть со лба капельки пота. Жаль, что у Ихарева нет чувства превосходства над серыми провинциалами, в ходу у которых фальшивые гражданские лозунги. Примитивные люди! Швохневу не надо сразу отказываться от игры. Удивлен: «вот те на». А потом уже: «Зачем, да нет, ну, ладно, уговорили».

Началась игра. Игроки полезли в карманы за ассигнациями.

ТОВСТОНОГОВ. Что, опять нет денег? КАЦМАН. Художник еще не сделал.

ТОВСТОНОГОВ. Нет! Нет, это мне не нравится! Аркадий Иосифович, вы стали развивать игру, а это никому не нужно!

КАЦМАН. Но они же ничем не занимались, а так хоть записи делают!

К чести студентов, в течение продолжительного спора они не прекратили играть, а старательно пытались восстановить процесс метания банка, выстроенный сегодня на утренней репетиции Аркадием Иосифовичем. За Товстоноговым, естественно, последнее слово, но пусть вынесет приговор, — считали они, — досмотрев сцену до конца. На театре актеры могут провалить очередного режиссера в глазах главного, а могут сыграть «доказательно», что и пытались они сделать сейчас на площадке.

Ихарев в выигрыше. Утешительный готов уступить место лидера.

ТОВСТОНОГОВ. Вы сейчас иронизируете, а это признание таланта. Ихарев не должен усомниться в вашей искренности.

Швохнев рассказал Ихареву об удивительных способностях одного маленького мальчика, который виртуозно метал карты.

«Ударение неверное, — прервал Товстоногов. И со свойственной ему заменой буквы «е» на «э» *показал, как надо правильно говорить. — Начал он мэтать! На «мэтать» ударение, поняли?»*

Исполнитель роли Швохнева идеально точно спародировал Товстоногова. Все посмотрели на шефа: не обидится ли? Нет. Он тоже смеялся: «Вот-вот-вот!»

Братцы, эти карты надо заменить. Ихарев показывает свое искусство угадывать карты, а они с таким сложным путаным рисунком. Я, зритель, ничего не понимаю. Может, совпало, может — нет, отсюда, с двух метров, не различишь. А нужно, чтобы зал ахал от совпадений. Должен быть фокус, в который мы все включены. Поэтому купите колоду с элементарно узнаваемым рисунком!

Кругелю, переходя на «ты», хорошо бы поцеловать Ихарева со звуком: «м-м-м-ч-ч-ч-ч», — и животом толкнуть напоследок. От-от-от, и зафиксируйте это!

Швохневу надо начинать новый кусок. Вздохнул: «Эээээх, господа! Все у нас есть: и сила, и молодость, одного лишь не хватает». Все сделали вид, что ничего не понимают, о чем он говорит. И только Ихарев один догадался: «Именно! Неприятеля у нас нет!»

Старшему Глову открытые рыдания не идут. Не годятся. Их надо преодолевать. Осторожно вынимайте платок и смахните слезу. И ответьте этим негодяям за смешок! Идите ногами к Утешительному, а глазами сверкайте на мерзавцев! Желание высказать все, что накопилось на душе, перехлестывает слезы. Высказал, пошушукался с Утешительным и поцеловал его в лоб. Подольше побудьте в этом поцелуе. Опять вытащил платок, смахнул слезу и быстро пошел к выходу. Услышал Швохнева: «Желаю благополучия всем домашним!» — Хотел ответить: «Мерзавец», — подумал и влепил: «Благодарю вас!» А потом Утешительного по щеке потрепал: единственный стоящий человек среди развратников.

Да, жаль, что вы все это пропускаете.

Проводив старика Глова, Утешительный, что-то напевая себе под нос, пританцовывая, загадочно крутится по комнате.

Братцы, вы ставите партнера в глупейшее положение, не замечая, что с ним происходит. Будто Утешительный по пьесе танцор, и вы к этому уже давно привыкли. Почему вы не обращаете на него внимание? Он танцует — это все равно, что на похоронах кто-то запел арию...

Риголетто. Еще раз... А нельзя ли перед возвращением Утешительного дать звук отъезжающей коляски? Это старик Глов уехал.

Утешительный приводит Глова-сына и объявляет ему, что его отец — большая скотина.

Малхаз Жвания

Повторите за Утешительным: «Скотина?» Только быстро, без пауз. Когда ударили по плечу, вздрогнул. Надо прямо физически дернуться. Хорошо бы, выпивая, проливать вино на жилетку.

Игроки за столом. Банк. Товстоногов скомандовал: «Свет! Музыка!» Свет изменился. «А где музыка? Музыка будет?» За кулисами топот ног. «Что, только сейчас побежали включать? — рассердился Товстоногов. — Я хочу знать, почему не включили вовремя ?» «Мы готовы», — ответил ответственный за фонограмму. Но, как назло, магнитофон не включался.

— Ну, и к чему вы готовы? Фонограмму надо проверять отдельно, до репетиции.

А если покачать будущего полководца Глова? Опустили на пол, и теперь Глов в порыве благодарности пусть пытается кого-нибудь поцеловать. Причем, ищите жертвы. Пальцем покажите: вот тебя буду сейчас целовать! А вы, смеясь, уклоняйтесь от его объятий!

Характер игры в карты мне не нравится. Неинтересно смотреть на давно устаревшую игру, правила которой я не знаю.

КАЦМАН. Позвольте, Георгий Александрович, разработать игру до конца. Тот ход у нас в кармане, мы можем в любое время к нему вернуться.

ТОВСТОНОГОВ. Пожалуйста, но мне это не нравится. Ход с фантасмагорией лучше. Вообще жаль, что в спектакле нет чертовщины.

КАЦМАН. Ну, как же? А когда Ихарев сходит с ума?

ТОВСТОНОГОВ. Нет, мне мало того, что все выходят, карты кидают. Надо довести чертовщину до апогея. А что если во время ихаревского бреда медленно стали бы разворачиваться три огромные карты — стены гостиницы? Обернулись лицевой стороной, а там: тройка, семерка, туз — из Пушкина? А? Белоснежная поверхность и графическое изображение? По-моему — хорошо?!

Последняя сцена спектакля. Глов добивает Ихарева.

ТОВСТОНОГОВ. Не надо делать паузы перед тем, как вы называете подлинные фамилии жуликов!

ЕВГЕНИЙ. Но я же придумываю?! Я же не имею права назвать их подлинные инициалы?!

ТОВСТОНОГОВ. Куда Ихарев с ними пойдет? В полицию? Он сам замазан!

ЕВГЕНИЙ. Но хоть долю секунды...

ТОВСТОНОГОВ. Ни доли! Я вижу, что вы что-то придумываете, а Ихарев что? Не видит? И он видит то же самое! И в итоге фальшь какая-то! В этой ситуации называйте их подлинные имена!

Финал спектакля.

Очень плохо смеетесь, братцы. Тихонько это надо делать, утробно, как бы нереально. А иначе читается, что вы вернулись обратно в номер Ихарева и смеетесь над ним, а не возникли в его воображении.

Ну, так что со стенами-картами?

Студенты пообещали их сделать к прогонам спектакля.

2 марта. 20.00-23.30

Сделаны стены-карты. Они разворачиваются, но лицевые стороны еще не прорисованы.

Георгий Александрович попросил А. И. Кацмана и А. Н. Куницына сегодня во время репетиции не останавливать артистов, стараться записывать замечания, то есть попробовать сделать первый прогон спектакля.

По просьбе Товстоногова, студенты по одному выходили на сцену, показывали, как сидят костюмы. Нет фрака у исполнителя роли полового.

— Завтра будет, — пообещал студент. — Фрак занят в «Вишневом саду».

ТОВСТОНОГОВ. Жаль. Ну, что же делать, ладно. Только вы, вероятно, хотели сказать в «Вишневом саде».

Студент закивал головой, а Г.А. обернулся к А.Н.:

— Ведь вы так их учили?

КУНИЦЫН. Он просто пошутил.

Во главе с представителями ректората вошли члены финской театральной делегации. Товстоногов познакомился с финнами, поинтересовался, кто в каком театре работает. Когда узнал, что одна женщина — актриса Национального театра, удивился, что, будучи хорошо знаком с труппой, не вспомнил ее.

На креслах зрительного зала бумага, краски, кисти, фанера. Товстоногов извинился за неготовность помещения для приема гостей. Предупредил, что сегодня самый первый черновой прогон спектакля.

ТОВСТОНОГОВ. Когда будете готовы — начинайте.

После прогона, во время которого Георгий Александрович и Аркадий Иосифович по мере возможности сдерживали себя от устных замечаний, перерыв. После небольшого перерыва, прощания с гостями, разбор спектакля.

ТОВСТОНОГОВ. Сначала об общем впечатлении от просмотра. В целом, я доволен. Есть заметное движение. Многие куски ожили. Но есть и те, которые ритмически западают. *(Исполнителю роли Глова-сына.)* Появились живые места, но опять не получилась финальная сцена с Ихаревым. Игру в карты надо делать при том же свете, что и был. Достаточно музыкальной вставки, чтобы зритель понял, что прошло энное количество времени. Теперь пойдем по конкретным местам. Тут у меня много замечаний.

У Кацмана листок. Во время прогона Товстоногов диктовал, а Кацман записывал. Сейчас Аркадий Иосифович по пунктам напоминал замечания, а Товстоногов расшифровывал.

ТОВСТОНОГОВ. Начало спектакля не получилось. Поздно ввели свет.

КАЦМАН. Простите, Георгий Александрович, я не понял, что надо делать со светом?

ТОВСТОНОГОВ. Что вы не понимаете, Аркадий? Погасили свет в зале, музыка, и с ней на реостате свет на сцену.

КАЦМАН. Сразу же?

ТОВСТОНОГОВ. Ну, конечно. Надо сразу задать на сцене тусклый, но общий свет.

КАЦМАН. Полной темноты не должно быть?

ТОВСТОНОГОВ. Ни в коем случае. Есть какая-то искусственность в том, что он потом неожиданно возникает.

КАЦМАН. Значит, музыка и введение света. Потом — дыра с сундучком.

ТОВСТОНОГОВ. Да, в сундучке дыра. Сколько ни прошу — никак не могут заделать.

ХУДОЖНИК. Завтра будет сделано.

КАЦМАН. Монолог Ихарева: «Детям в наследство оставить».

ТОВСТОНОГОВ. Это продолжение мысли о том, какой Аделаида клад. Нельзя рвать, дробить эту мысль. Сейчас читается, что Ихарев при помощи Аделаиды решил кого-то разыграть. Но как это мелко! Разве такое у него представление о счастье? Ихарев решил с помощью Аделаиды обмануть человечество! Вот сверхзадача роли!

КАЦМАН. Ихарев должен вынимать деньги, подходя к половому, а не останавливаясь перед ним.

ТОВСТОНОГОВ. Да! И не просто подразнил полового! Не только, как говорят в спорте, сделал обманное движение, но и сделал приманку на будущее! «Дам-дам тебе «красулю», только служи верно!»

КАЦМАН. Гаврюшка не взял на себя внимание, когда Ихарев заказывал обед.

ТОВСТОНОГОВ. А мы выстраивали, что вы хотите есть, громко глотаете слюну, там целая партитура была выстроена. И меня интересует, почему она не проживалась?

СЕРГЕЙ ЛОСЕВ. Я попытался это сделать, не получилось.

ТОВСТОНОГОВ *(посмотрел на исполнителя, может, ожидая дополнительных объяснений, может, решая, сказать или нет то, что уже пришло на ум).* К сожалению, у вас есть свойство формально повторять найденное. А жаль. Ищите хорошо. Бываете заразительным. Но если не появится любовь каждый раз проживать, как в первый, — это может помешать вам впоследствии в театре стать первоклассным артистом.

КАЦМАН. Дальше?.. Вы просили записать: купить дюжину колод. Это достанем...

ТОВСТОНОГОВ. И, вообще, братцы, реквизит уже не должен быть для нас проблемой. Ихареву пора бы и ключик от шкатулки иметь... И доверенность сейчас больше напоминает клочки от туалетной бумаги. А должна быть большая бумага с гербовой печатью.

КАЦМАН. Кто записывает эти замечания?

ВЯЧЕСЛАВ А. И художник, и я. Сделаем.

КАЦМАН. Вы попросили записать реплику Ихарева: «От столь радушного предложения не могу отказаться».

ТОВСТОНОГОВ. Да, согласие — так согласие! Шика не хватает! Я бы стоял, слушая их, в три четверти, а фразу сказал на развороте!

КАЦМАН. Чей зять?

ТОВСТОНОГОВ. Что это?

КАЦМАН. Сам не пойму... Аааааа! Это Швохнев говорит про зятя Утешительного!

ТОВСТОНОГОВ. Аааааа! Надо обязательно, говоря про зятя, показать на Утешительного: мол, его зять. А то мы слышим — зять, а не понимаем, чей.

НИКОЛАЙ П. *{крайне удивлен).* А разве я этого не сделал?

ТОВСТОНОГОВ. Нет.

НИКОЛАЙ П. Ну, значит, сегодня это не получилось?!

ТОВСТОНОГОВ. Сегодня, именно сегодня, я только и говорю о сегодняшнем дне, не вдаваясь во всю предысторию рождения этого текста.

КАЦМАН. Почему Утешительный, рассказывая о групповом жульничестве, не сыграл, как катались на тройке лошадей?

ТОВСТОНОГОВ. Да, действительно, почему?

ДМИТРИЙ. Но вы же сами, Аркадий Иосифович, сказали на утренней репетиции...

КАЦМАН. Я сказал, чтобы Кругель и Швохнев это не делали, но не вы!

ДМИТРИЙ. Вы сказали, что этот кусок был формальным, вот я и...

КАЦМАН. Вот и сделайте его неформальным!

ДМИТРИЙ. Но вы говорили об иллюстративности!

ТОВСТОНОГОВ. Оставьте, братцы, этот кусочек. Он мне очень нравится. Жулики разыгрывают перед Ихаревым историю ограбления, показывают, как она проходила во всех подробностях, по сути, открывают ему способ своего существования, который с успехом применят и к нему! Уже применяют! Тут не надо бояться иллюстративности. Что у нас дальше?

КАЦМАН. Реплика Ихарева: «Двумя тысячами готов асикурировать!»

ТОВСТОНОГОВ. Надо выдать: «Асикурировать!» Кроме того, в отгадывании карт по крапу не хватает шика. Нельзя все время пялиться в карты. Номер должен напоминать фокус Кио. Легко, свободно всмотреться, откинуться и бросить в пространство: «Туз бубен!»

КАЦМАН. Хорошо Половой бежал с бутылкой впереди себя.

ТОВСТОНОГОВ. Да, когда бутылка впереди человека, это очень смешно и... грустно.

КАЦМАН. Глов-отец уходит к окну. В это время Ихарев должен соединиться с компанией.

97

ТОВСТОНОГОВ. И все кивнули в спину Глову: «Ничем не подкупить! Не веришь? Попробуй!»

КАЦМАН. Уход Глова-отца.

ТОВСТОНОГОВ. Напомните текст.

ШВОХНЕВ. Передайте привет *(заплакал)* своим домашним.

ТОВСТОНОГОВ. Это уже похоже на оскорбление. Глов должен сделать два шага к Швохневу и набирать: « Благодарю вас!» То есть вы хотите удовлетворения? Пожалуйста! Я к вашим услугам! Сейчас была бы дуэль, если бы не вмешался Утешительный и все уладил. Какая последняя фраза у Глова?

МИХАИЛ Р. «Батюшка, как вы добры!» Это, видимо, спасибо за то, что не дали мне совершить преступление!

ТОВСТОНОГОВ. Хотя как мне хотелось угробить этого мерзавца! А вы — единственный на всем белом свете добрый человек!

КАЦМАН. Глов опять не грыз ногти.

ТОВСТОНОГОВ. Да, с этим беда. Несколько раз я из зала вам кричал: «Грызите ногти», —

но безуспешно. Нет этого приспособления — уходит характерность... И потом, что у вас за грим? Щеки красненькие, подвели глаза, как примадонна в оперетте. Это навевает гомосексуальные ассоциации. Вам не кажется? Стоит вам поднять руки вверх, как из-под жилета вылезает черте что. Аккуратнее надо быть. А кольцо обручальное вы снимите, я надеюсь?

ЕВГЕНИЙ. Конечно, Георгий Александрович.

ТОВСТОНОГОВ. А часов у вас на руке нет?

ЕВГЕНИЙ. И часы сниму.

КАЦМАН. Реплика Глова: «Денег нет».

ТОВСТОНОГОВ. Об этом я уже месяц говорю. Каждую репетицию прошу сделать — не идет! Это уже ого-го какая история давняя! В подтексте этой фразы должен быть отказ, через который мы бы поняли, как вам хочется играть. Сейчас же я ничего не понимаю.

КАЦМАН. Плохо поют песню.

ТОВСТОНОГОВ. Песню надо выучить с концертмейстером. Хотя бы в унисон, но выучить с профессионалом. Сейчас песня ужасно звучит.

КАЦМАН. У Замухрышкина много грима.

ТОВСТОНОГОВ. Да, в этом смысле вы напоминаете Глова-сына. Зачем-то брови нарисованы?! Немножко седины, свои бородка, усы и все. Зал маленький, в метре от вас, грим должен быть незаметен.

КАЦМАН. У Гоголя не может быть текста: «К чертовой матери».

КУНИЦЫН. У Гоголя: «Кой черт!»

КАЦМАН. На чертовщине развернуть карты.

ТОВСТОНОГОВ. Да, карты должны быть развернуты и зафиксированы лицевыми сторонами.

КАЦМАН. Цилиндр Ихарева.

ТОВСТОНОГОВ. Неужели нельзя поменять серый цилиндр? Детский школьный ряженый спектакль. Я распоряжусь, надо прийти в театр и взять из «Горе от ума». Там их миллион. Цилиндр должен быть черным, в крайнем случае, темно-зеленый. Все? Так, давайте выясним планы на будущее. Что вы предполагаете делать завтра, Аркадий Иосифович?

КАЦМАН. С утра ребята будут доделывать декорации, приводить в порядок реквизит. В шесть часов общий сбор, репетируем куски, затем в восемь — прогон спектакля.

ТОВСТОНОГОВ. Хорошо. Еще о двух моментах вспомнил.

Первый. Мне нравится, как построена сцена с Замухрышкиным. Этакий неподкупный плут. Но надо конкретней вставать, когда вас обижают. Замухрышкин — очень обидчивый! Тогда вас будут усаживать, искать ходы.

И еще одно замечание, но это, скорее, себе, чем вам. Ихарев подкупил полового, но когда тот приносит карты, должен быть момент сговора: «Все сделано, как надо!»

КУНИЦЫН. И еще... Говорят: приказные, гололедица, жёлчь, сметливость.

ТОВСТОНОГОВ. Сметливость?

КУНИЦЫН. Да, по словарю Даля. И тогда говорили: феномен, а не феномен. И лучше, по-моему, феномен, с юмором прозвучит у них.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, что ж, давайте — феномен.

КУНИЦЫН. И еще. Вас, Георгий Александрович, не смущает, что стихи, которые напевают игроки перед банком, написаны уже... после смерти Гоголя?

ТОВСТОНОГОВ. Какие стихи?

КУНИЦЫН. «А в ненастные дни собирались они часто...» Это же Алексея Константиновича Толстого.

ТОВСТОНОГОВ. Кто вам сказал? Это эпиграф к «Пиковой даме».

КУНИЦЫН. Да? Я что-то запамятовал. У Толстого-то точно есть, а вот в «Пиковой даме»? Эпиграф?

ТОВСТОНОГОВ. Эпиграф! Потому и три карты у нас будут: тройка, семерка, туз. Одно к одному.

КУНИЦЫН. Ах так?

ТОВСТОНОГОВ. Да-да-да!

Георгий Александрович собрался уходить.

— Вопрос можно?

ТОВСТОНОГОВ. Пожалуйста.

— В те времена колоду использовали только один раз. Сыграли — карты смахнули со стола и подали новую колоду.

ТОВСТОНОГОВ. Так, и что?

— А Аделаида? Аделаида тоже будет использована лишь однажды? Как же при помощи нее он обманет человечество?

ТОВСТОНОГОВ. Кстати, Аделаиду надо аккуратно собрать и положить на место. И под конец — «черт побери Аделаиду Ивановну!» — Ихарев швыряет ее!

— А до этого? Вы придумали, чтобы игроки рассматривали Аделаиду в монокли.

ТОВСТОНОГОВ. Да, в лупы.

— Рассматривают в лупы, а потом держат грязными руками полугодовой труд, кладут на пол...

ТОВСТОНОГОВ. Я хочу понять, что вы предлагаете? Подкладывать скатерть? Долго.

— Может, у всех возникнут белоснежные платки? Нужно обращаться с картами, как криминалисты с деталями

ТОВСТОНОГОВ. Пожалуйста, Аркадий Иосифович, отрепетируйте завтра это предложение.

3 марта. 20.00-23.00

Продолжение спора Г.А. с А.И. о решении карточной игры.

ТОВСТОНОГОВ. В сотый раз повторяю: восстановление подлинного процесса метания бессмысленно. Это мертвая правда. Тогда люди сами играли, Гоголь не имел права решать игру условно, не поверили бы. А сейчас безусловная игра — загадочная длиннющая скукотища.

Начался прогон. Неполадки со светом. Ихарев все еще в серебряном цилиндре. Швохнев попал пальцем Утешительному в глаз, Глов-сын в порыве благодарности, бросаясь на игроков, поймал Утешительного и оторвал взлелеянную последним цепочку.

Неожиданно раздался резкий, длинный, характерный для записи на магнитофон, треньк! Товстоногов и все вслед за ним обернулись на звук.

Сначала на меня, но после запрещения Георгием Александровичем: «Пишите от руки, у вас это и так получается», — я ни разу не нарушил запрет. Приходил домой, и всю ночь по свежей памяти расшифровывал придуманный мной самим способ записи, что-то среднее между стенограммой и каракулями. Нет, не я.

Возле меня какой-то молодой человек возился с магнитофоном: никак не мог остановить свист, раздававшийся из него.

Товстоногов остолбенел.

99

—Вы кто?

—Я дружу с вашими студентами.

—Вы знаете этого человека, Аркадий Иосифович?

—Впервые вижу.

—А вам кто разрешил записывать репетицию?

—Меня ребята попросили.

—Черт знает что! Проходную из мастерской устроили! Все на сцену. Дайте общий свет. Кто пригласил этого человека?

—Георгий Александрович, это мы пригласили его. Еле уговорили.

—Зачем?

—У вас с Аркадием Иосифовичем, у Александра Николаевича к нам столько замечаний, как исправить? Мы же себя не слышим?!

Товстоногов махнул рукой, мол, делайте, что хотите, и молодой человек продолжил запись.

После прогона Георгий Александрович предложил Ихареву в конце спектакля открыть шкатулку с Аделаидой. Зазвучит музыка, и Ихарев скажет: «Какой дьявольский обман».

— Мне нравится, что в конце спектакля лежит шкатулка как образ обмана.

Исполнители устроились на авансцене, в гримах, костюмах.

ТОВСТОНОГОВ. Что с вами? Такое впечатление, что половой вытащил волос из матраца и приклеил себе к щекам. Хороший фрак, но можно ли его портить? *(Исполнитель роли полового молча показал порванное место.)* Вот и отлично! Возьмите стеариновую свечку, накапайте себе на локти, на лацканы и попросите утюгом прогладить. Получится засаленный фрак. И будет тот лакейский вид, который нужен. *(Исполнителю роли Глова-отца.)* У вас есть текст: «Этак можно всю Россию проиграть!» Очень важная фраза! В ней — великая гоголевская сатира! Один мошенник говорит другому высокопарные слова. Вы должны получать от этого исполнительское удовольствие, а сейчас, к сожалению, фраза идет пробросом. *(Исполнителю роли Ихарева.)* Иногда чувствуется, что звучит текст, далекий от Гоголя. Вот сегодня, например, сказал вместо «господа» — «товарищи». В запале, когда Аделаиду показывал. Так и сказал: «Товарищи! Я вам сейчас такое покажу!» И опять катафалочный цилиндр. Почему нет черного? На это надо потратить пятнадцать минут. Стыдно говорить, какой день напоминаю!

В победном монологе очень много междометий. Пластически монолог получается, но междометия его засоряют. Тут тот вариант, когда действие выражено в мысли, в слове. Надо предельно обнажить мысль! И, наконец, монолог может получиться только тогда, когда уйдет шепот. Сейчас он звучит на задавленном горле. Надо посадить речь на природные низкие ноты, на естественный тембр.

Так. Теперь давайте все-таки уберем общий свет с переходом на игру в карты. Все встали. Пробуем. Вот, освещенным остается только игровое место.

ДМИТРИЙ. А как быть с нашим сговором со Швохневым?

ТОВСТОНОГОВ. В противоположной стороне у зеркала.

ДМИТРИЙ. Можно, я вот так, щелчком, вызову его из-за стола?

НИКОЛАЙ. Мне сразу к нему?

ТОВСТОНОГОВ. Устройтесь с бокалами рядом с Утешительным у зеркала и через него наблюдайте за Ихаревым. М-да. Темно. Что делать?

ДМИТРИЙ. Взять свечку.

ТОВСТОНОГОВ. Взять свечку. Но зачем?

ДМИТРИЙ. Действительно, зачем?

НИКОЛАЙ. Да, зачем? Надо же найти оправдание?!

ТОВСТОНОГОВ. А прикурить?

ДМИТРИЙ. А Аркадий Иосифович говорил: от свечки не прикуривают.

ТОВСТОНОГОВ. И я с ним согласен. Не прикуривают.

ДМИТРИЙ. Что же делать?

НИКОЛАЙ. А я прикурю. Я — купеческий сын и этих примет не знаю! И черт мне не брат!

ТОВСТОНОГОВ. Тогда не сигарету прикурите, а сигару.

НИКОЛАИ. О, это моя мечта!

ОСВЕТИТЕЛЬ. А когда снова возвращать свет?

ТОВСТОНОГОВ. Когда Утешительный пошел к Ихареву заканчивать игру...

КАЦМАН. Но это плохо, Георгий Александрович! Неоправданно! Если бы свет исчезал в начале игры и возвращался в конце, тогда я принимаю условия! А если он постепенно вводится в неопределенных местах...

ТОВСТОНОГОВ. Почему в «неопределенных»? Готовится игра. Перед ее началом свет уводится. Перед окончанием вводится — все в порядке!

КАЦМАН. По-моему, это надо делать резко и точно на игровых акцентах!

ТОВСТОНОГОВ. Не надо резко! Постепенно лучше!

КАЦМАН. Но непонятно!

ТОВСТОНОГОВ. Я вас уверяю! Спросите любого зрителя: каждый объяснит принцип смены света! Каждый!

КАЦМАН. А как же игра с Гловом-сыном?

ТОВСТОНОГОВ. А вот это сейчас мы попробуем!

В игре с Гловом-сыном Товстоногов предложил вообще отменить музыку. Смены света, посчитал он, достаточно. Уже создается впечатление о временном промежутке игры.

Репетиция закончилась. Товстоногов назначил на завтра прогон спектакля. На послезавтра — генеральную. Потребовал, чтобы непременно была встреча с концертмейстером.

Кацман еще раз попробовал возвратиться к проблеме решения карточной игры. Коли отменена музыка, можно ли внести гоголевский, относящийся к картам, текст? Товстоногов категорически против. Кацман попросил о вводе всего лишь нескольких фраз. Товстоногов против. Кацман перечислил несколько слов в конце игры. Товстоногов согласился.

4 марта. 20.00-23.00

Георгий Александрович спросил студентов: какая сцена, на их взгляд, глубже? Эта? Или Малая сцена БДТ? Все видели «Кошки-мышки». Там есть сцена в кафе. Задняя стенка кафе — предел глубины Малой сцены.

— Тогда, видимо, глубина такая же.

ТОВСТОНОГОВ. А мне кажется, эта сцена глубже. Что меня беспокоит? Поместятся ли в театре три карты?

Студенты спросили, почему идет речь о БДТ.

Кацман ответил, что и так еле уговорили декана факультета Сергея Васильевича Гиппиуса продлить срок владения Малой сценой театрального института до первого апреля.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, а с первого апреля будем играть на Малой сцене БДТ.

На репетиции нет исполнителя роли Гаврюшки и осветителя. Товстоногов расстроен: «Некоторое время подождем, а там посмотрим».

— Можно вопрос? Насчет последней сцены, диалога Ихарева и Глова-сына? ТОВСТОНОГОВ. Что вас там смущает?

— Смущает само решение: зачем Глов разыгрывает Ихарева? ТОВСТОНОГОВ. Зачем нам две обманутых судьбы?

— Теоретически согласен, но эмоционально сцена не потрясает. Когда-то вы сказали: беда одного подчеркивает трагедию другого. Это, действительно, сильнее. А теперь...

ТОВСТОНОГОВ. Повторяю: Ихарев обманут великой командой артистов. Обман длится до самой последней секунды. Разве вам не кажется это решение сильнее?

— Ну, предположим, Глов разыгрывает Ихарева. Раньше он снимал маску в самом конце. Теперь в середине сцены. Если я хочу вас обмануть, то обманываю до самого конца. И только

видя, что вы обмануты, снимаю маску. А если с Гловым перемена происходит в середине сцены, и мы ее замечаем, то должен заметить и Ихарев?!

ТОВСТОНОГОВ. В том-то и дело, что Ихарев к этому времени в невменяемом состоянии, он не замечает перемены Глова. Ихарев был своего рода зрителем игры Глова, а какой смысл ему что-либо дальше изображать, когда зрителя нет? Единственно, что ему нужно, чтобы Ихарев не пошел в полицию! Надо его окончательно задавить!

— Георгий Александрович, а чего Глову бояться? Ихарев сам жулик! Ну, пойдет в полицию, а по дороге вспомнит, каким образом «заработал» восемьдесят тысяч?!

ТОВСТОНОГОВ. А если не вспомнит?

— Тогда влипнет. Сам влипнет. Концов к этим жуликам он никогда не найдет!

ТОВСТОНОГОВ. И все-таки им надо убедиться, что Ихарев безопасен!

— Да, но чем? Истинная трагедия Глова и есть фон, на котором Ихарев откажется от сверхзадачи, которую вы сформулировали: обмануть человечество. Видя раздавленного Глова, он понимает, как раздавлен сам!

ТОВСТОНОГОВ. Так мы и строим! Ихарев абсолютно поверил, что Глов раздавлен! Но там два куска. Второй начинается тогда, когда Глов увидел, что Ихарев обезумел! Тогда Глову нет смысла кого-то изображать, понимаете?

Мне кажется, вы сейчас ищете более эффектный финал, но ваши рассуждения лишены логики! Зачем кого-то изображать из себя перед человеком, который находится в невменяемом состоянии?

— Мне-то как раз кажется, что кусок один, что Ихарев повержен лишь в самом конце. Перед монологом.

ТОВСТОНОГОВ. Окончательно — в конце. Но с момента, когда он узнал об обмане, уже начинается сдвиг? Начинается или нет? Значит, и новый кусок начинается, а с ним меняются действия и Ихарева, и Глова! Глов раскрывается, видя, что Ихарев невменяем!

— Может, у меня потому возник вопрос, что я не прочел это исполнительски.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, исполнительски возможно, но это уже совсем другая проблема!

На репетиции появились опоздавшие. У одного — проблема электрички. У второго — изготовление старинных денег.

Прогон. Товстоногов что-то шептал Кацману, тот предложил остановить репетицию. Товстоногов захлопал в ладоши.

ТОВСТОНОГОВ. Когда подъезжает коляска, надо озвучивать ее человеческими голосами.
КАЦМАН. Мы же это делали вчера. ТОВСТОНОГОВ. А кто это делал?

—Я, — сказал один из студентов. ТОВСТОНОГОВ — А почему сегодня нет: «Тпруу»?

—Я не сделал. ТОВСТОНОГОВ. Почему?

—Я гримировался.

ТОВСТОНОГОВ. А почему вы гримировались в то время, когда надо было озвучивать коляску?

Ну, что стоило студенту честно сказать: забыл?!

— Я думал, что этого не надо делать.

ТОВСТОНОГОВ. Как не надо? Это же установлено!

— Я думал: раз вчера сымпровизировали и ничего не сказали, то это повторять не обязательно?!

ТОВСТОНОГОВ. Раз не отменили, значит, восприняли как должное! Запомните: никогда! ничего! по своей воле — не отменяйте!!!

—Я просто не понял вчера: хорошо это или плохо?

ТОВСТОНОГОВ. Это хорошо и обязательно надо делать!

—Понятно!

Георгий Александрович попросил одного из режиссеров организовать за кулисами атмосферу приезда Ихарева: «Скажите, чтобы в этом принимали участие все».

102

Студент попросил Георгия Александровича самому объявить об участии всех занятых в спектакле в атмосфере приездов и отъездов колясок: «Каждый занят только своим делом, только о себе заботится. Я уже никому ничего говорить не могу».

ТОВСТОНОГОВ. Весь курс сюда! Независимо от того, кто в каком виде!

Мне не нравится ваша атмосфера на выпуске спектакля. Она нерабочая. К моменту начала прогона надо заканчивать гримироваться, быть одетым и включаться в общий процесс! Режиссерский курс, а нет никакой организации. Нельзя, чтобы к моменту выпуска все кому-либо не подчинялись!

Начинаем все сначала!

Начали сначала. Дошли до момента, когда Ихарев открыл шкатулку. Музыки нет.

Самодеятельность клуба пуговичной фабрики! И будем каждый раз, после каждой накладки, все начинать заново! Вот скажите мне, почему не было музыки?

Оказалось, радист и исполнитель роли Гаврюшки — одно лице, вн не успел добежать со сцены к магнитофону. Надо поставить квго-либв на замену.

А скажите, как вы видите, что Ихарев открывает шкатулку? Магнитофон, как я понимаю, в той отдаленной комнате, все задники прибиты. Как же вы ловите момент?

НИКОЛАЙ. Я вижу, передаю сигнал Славе, а он уже дальше.

ТОВСТОНОГОВ *{сменил гнев на милость).* М-да, как арбузы в Ялте. Здесь сделаем так. Гаврюшка уйдет со сцены и сразу бежит включать магнитофон, а Ихарев сам пристроится. Давайте попробуем!

— Сначала? — Спросил помощник режиссера.

ТОВСТОНОГОВ. Сначала.

ПОМРЕЖ. Готовы?

ТОВСТОНОГОВ. Мы-то давно готовы, а вот вы?

На этот раз прогон прошел без остановок.

У меня предложение: устроить чертовщину не у Ихарева, а в глубине, у карт. Поворачиваются рубашки трех карт — высвечиваются три персонажа, еще поворот — еще три и третий раз то же самое.

Теперь пойдем по исполнителям.

Половой, оставшись вдвоем с Гаврюшкой, должен быстренько перебежать к нему, а там уже текст. А то очень долго: пока скажете, пока перейдете.

ВЯЧЕСЛАВ. Я так и делал, а потом вы установили другой вариант.

ТОВСТОНОГОВ. Я же не в упрек вам говорю! В прогоне видны запинки, спады ритма, и надо их устранять! Понимаете? Сейчас получается вальяжный провальчик, а надо перебежать, и сразу же текст!

ВЯЧЕСЛАВ. А дальше?

ТОВСТОНОГОВ. А дальше, все, как было, ничего не надо менять.

КАЦМАН *(по листочку, где записаны замечания)*. Оценка Ихарева: слуга хочет есть.

ТОВСТОНОГОВ. Да, когда Гаврюшка делает свой «ик», и, кстати говоря, прекрасно делает, у Ихарева должно быть более пренебрежительное, брезгливое отношение к этому животному, которое не может прожить и получаса без еды. А это раздражает.

КАЦМАН. Насчет бумажников.

ТОВСТОНОГОВ. С бумажниками покончено. Деньги сыпятся из всех карманов. Это лучше.

КАЦМАН. «В каком смысле я должен разуметь...» Напомните, что это за фраза?

АЛЕКСЕЙ. Это текст Ихарева, когда он предлагает союз: «В каком смысле я должен разуметь справедливость слов ваших?»

ТОВСТОНОГОВ. Надо говорить не «слев», а «слоф». Иначе украинский язык получается. Ну-ка?

АЛЕКСЕЙ. Слов

ТОВСТОНОГОВ. Получается «слоув», а надо — «слоф»!

АЛЕКСЕЙ. Слоф!

ТОВСТОНОГОВ. Вот!

КАЦМАН. Насчет атмосферы в рассказах Утешительного.

ТОВСТОНОГОВ. Оба рассказа, кстати говоря, хорошо сыгранные, — перекрываются общим шумом, когда вы начинаете чрезмерно их озвучивать. Поймите меня правильно: атмосфера, ритм должны остаться прежними! Ни в коем случае не поймите меня превратно! Искусственно не смолкать! Но за счет уменьшения силы звука надо найти ту меру, при которой бы доходил смысл слов Утешительного.

КАЦМАН. О платках.

ТОВСТОНОГОВ. Да, никаких цветных платков. Белые. Любят кутежи, разврат, но признак господ — белоснежные платки!

КАЦМАН. О брюках старика Глова.

ТОВСТОНОГОВ. Будьте добры, поднимите руки вверх! А это что? Толстовочка? Надо взять широкую черную ленту в костюмерной и сделать пояс. Надо замаскировать границу между советскими брюками и старинным жилетом.

КАЦМАН. О револьвере.

ТОВСТОНОГОВ. Братцы! Я могу принести старинный револьвер, мне его для спектакля не жаль, но я боюсь, что вы завязнете с ним. Во-первых, он большой, а вы сейчас маленький револьвер еле-еле из кармана достаете. А во-вторых, смотрите, что мы сейчас попробуем сделать. Женя, выйдите на сцену...

Повернитесь спиной. Спиной к нам вытаскивайте револьвер! Теперь поворот к нам, а револьвер уже за спиной! Ну, что? Выразительно пластически? По-моему — да! А револьвера, в таком случае, вообще не нужно! Это даже лучше. Мы понимаем, он что-то спрятал, а через несколько секунд — выстрел!

КАЦМАН. Последняя сцена: Глов — Ихарев.

ТОВСТОНОГОВ. По линии Глова еще не совсем получается конец сцены. Вам надо пробиться к сознанию Ихарева. И не криком, как вы сейчас делаете, а точным посылом мысли. Вообще в этой сцене должны быть три стадии: розыгрыш собственной драмы, раскрытие себя и откры-

тое издевательство над Ихаревым.

ЕВГЕНИЙ. Чем все-таки мне конкретно заниматься: своей бедой или Ихаревым?

ТОВСТОНОГОВ. В итоге — Ихаревым! Первая стадия: свое огромное личное несчастье! Потом снял маску, спокойно сел и вложил в Ихарева главное. В конечном итоге — раздавить Ихарева. И, может быть, будет правильней, если коляска уедет после исчезновения Глова! Все вместе уехали! Дождались и забрали его с собой!

Последний монолог Ихарева, в общем, верный. Не хочу делать замечаний, но считаю, что не все возможности еще раскрыты. Во время прогонов надо самому, ощущая перспективу, добраться до вершины.

Теперь давайте поговорим о наших планах. Премьера седьмого марта. Завтра вечером я хочу пригласить своих друзей.

—А нам кого-нибудь можно позвать?

—Кого?

—Мам, пап, жен.

—Вот завтра для них и покажем спектакль. Каждый может пригласить по одному человеку.

5 марта. Показ спектакля для пап и мам

После показа — закрытое обсуждение спектакля Товстоноговым, Кацманом и Лебедевым. Затем сбор курса.

ТОВСТОНОГОВ. Во-первых, поздравляю вас с первым соприкосновением со зрителями. Не расстраивайтесь. Спектакль получается. Но сегодня обнаружились такие огрехи, на исправления которых потребуются еще репетиции. Много замечаний, справедливых замечаний, которые должны быть реализованы, сделал Евгений Алексеевич. Это и чертовщина, и победный монолог, и последняя картина с Гловом. Чертовщина, как справедливо говорит Евгений Алексеевич,

должна идти через глаза Ихарева. Сейчас он лежит лицом вниз и выключен из нее. Победный монолог. Надо иметь незримого противника в зале, которому доказываю свое превосходство над всеми! Это победа философии!

АЛЕКСЕЙ. Я так и делаю в конце!

ТОВСТОНОГОВ. А теперь это надо делать с самого начала! Весь монолог надо строить на этом!

ЕВГЕНИЙ. А что в последней сцене: Глов — Ихарев?

ЛЕБЕДЕВ. Когда идет снятие маски, я бы буквально, как грим с лица снял, вот так, смотри. Вот, видишь, какой я на самом деле?!

ТОВСТОНОГОВ. Все это мы сделаем седьмого числа на репетиции. А так, всех благодарю. Еще раз поздравляю. До встречи.

7 марта. 20.00-23.00

ТОВСТОНОГОВ. Давайте договоримся о том, что мы перестраиваем в спектакле. Во-первых, сцену, где Утешительный говорит Ихареву про пеньку, привезенную молодыми купцами. Вчера на прогоне явно предугадывался обман. Не меняя ритма, надо сыграть тупик, в который вы попали, абсолютно достоверно...

— Может, тогда начнем повыше? — предложил исполнитель роли Утешительного. — С того момента, как я ушел провожать Замухрышкина?

ТОВСТОНОГОВ. Давайте.

— Только у меня, Георгий Александрович, просьба: когда я вхожу, Ихарев должен мне сказать: «Что?» А то получается пустой выход на середину площадки.

ТОВСТОНОГОВ. Да, конечно, а почему, кстати, Ихарев не говорит: «Что?» АЛЕКСЕЙ. Забыл.

ТОВСТОНОГОВ. Это установленный момент. Такие вещи забывать нельзя. Свет погасите в зале.

—А он не говорит «что?» И мой ход получается фальшивый. АЛЕКСЕЙ. Теперь скажу.

—По логике мне нужно сразу же идти от двери к столу. ТОВСТОНОГОВ. Понятно, давайте попробуем.

Вошел Утешительный, в раздумье остановился посредине площадки. Ихарев спросил его: «Что?» Утешительный, не отвечая, отошел к столу, выпил бокал вина и сказал: «Раньше, чем через три дня, ничего не будет».

—Скажите, — *тихо-тихо, даже ласково, спросил Георгий Александрович.* — Вы что, не в форме?

—Я? Нет. То есть я в форме.

— А почему у вас такая речь невнятная? Да и ведете вы себя как-то странно, замедленно. Как же вы могли? Стало быть, значит, так...

Ну, это катастрофа. Все знали, что когда подобные неприятности вскрывались, судьба студента, артиста, режиссера ломалась сразу и навсегда. Летит премьера. Скандал на весь институт. А поскольку каждый товстоноговский спектакль — событие театральной жизни города, — последствия непредсказуемые.

—Георгий Александрович! Дайте мне пять минут! Только пять минут!!

—Пять минут? Ну, что ж, пожалуйста.

Победный монолог Ихарева.

ТОВСТОНОГОВ. Начать с междометия «ну-у-у-у!» Вот так! Представить перед собой противника в зрительном зале, которому доказывается выстраданная теория. Где-то в зале спектакль смотрит группа моралистов: «Воровать нехорошо, мошенничество — грех!» Ну вот, господа моралисты, вы сейчас видели, на ваших глазах развивалась вся эта история! Не надо болтать слова! Полемизировать, а не болтать! Мысль нести!

105

АЛЕКСЕЙ. Мне тяжело играть в этом качестве. Неудобно ходить, говорить без пауз. Все время сбиваюсь, гоню куда-то текст, тороплюсь, не рождается ничего!

ТОВСТОНОГОВ *(выйдя на площадку).* Я бы пошел к зрителям, по пути швырнул стул, взял трость, стукнул ею по столу...

АЛЕКСЕЙ. Можно попробовать?

ТОВСТОНОГОВ. Вот, хорошо!.. А почему пауза? Забыл текст?

АЛЕКСЕЙ. Нет.

ТОВСТОНОГОВ. Тогда паузы быть не должно! Это одна целая мысль, не надо ее рвать, нужна перспектива!.. А если снять смех? Это рудимент старого решения. Смех делает Ихарева ребенком, мельчит. А по результату должно быть злое торжество победителя — гения! Торжество над мнимыми соперниками, над нами, над теми, кто с детства воспитывал в себе ощущение честности: «Лгать нельзя, воровать нехорошо!» Да, я обманом пришел к победе! И давайте посмотрим, кто из нас уважаем: вы — господа зрители, честные примитивные люди, или я — вроде бы шулер, злодей, но зато гений! «А если и плутовство!» Выйти вперед! Вот хотели меня обмануть, да «поняли, что не с простым человеком дело имеют». Очень важная, типично гоголевская фраза. Через пять минут этот «непростой» человек опростоволосится!.. Не надо болтать текст!.. Вот финал получился.

А нельзя ли построить свою физическую жизнь на том, что Ихарев, считая, что он добил зал, все время пытается уйти в глубь сцены, а новая жизнь возвращает, заставляет разговаривать с нами. Напрасно опять смех... «Да сами прибегли к моей помощи» — тут есть музыка фразы... Еще раз сначала.

АЛЕКСЕЙ. С самого начала?

ТОВСТОНОГОВ. А что таким упавшим голосом? Я бы не спрашивал! Надо пользоваться каждой предоставленной возможностью!

АЛЕКСЕЙ. Трудно вне всей сцены.

ТОВСТОНОГОВ. Потом все совместится. Сейчас важно пройти по мысли, слезть со старого решения, естественно выйти на торжество, пляску над нашим трупом!

КАЦМАН. Я хочу насчет перспективы добавить! Вот скажи, какая главная мысль монолога? Где она?

АЛЕКСЕЙ. Главная мысль?

ТОВСТОНОГОВ. Ну да, в финале, в финале.

КАЦМАН. «Обмануть всех и не быть обманутым самому — вот великая цель и задача!» К этому и веди, а то у тебя все фразы одинаково важные! Веди к финалу, там главная мысль! «Захочу в Москву, поеду в Москву!» И махни на нас! Почему такое напряжение в руке? Освободи мышцы. «Нееееет», — протяни слово! Гласных не хватает для этого монолога: «С умоооом!»

ТОВСТОНОГОВ. Вот сейчас получше! Мне необходимо купание в победе философии, удовольствие от теоретической подкладки, которая рождается от чувства практической победы! Этот словесный поток — итог этапа жизни! Где одержана победа! Хорошо, когда вроде заканчивается монолог, уход и возвращение!

АЛЕКСЕЙ. И легче стало играть!

ТОВСТОНОГОВ. Конечно! И когда это войдет в кровь, должно возникнуть купание! По-бедил!!! По существу, у зрителя должно возникнуть ощущение финала спектакля! И горьковато за Гоголя, который написал пьесу о том, что без воровства нельзя жить! И, успев разочароваться в авторе, мы тут же попадаем в его ловушку! Вот он — гоголевский обман!

Финальная сцена: Ихарев, Глов-сын и половой.

ТОВСТОНОГОВ. «Во-первых, он мне не отец», — не обращайтесь к Ихареву. Говорите, держа объект прямо перед собой! А Ихарев посмотрел на Глова и показал Половому, чте тот свихнулся: уже собственного отца не помнит! «Отец — не Глов, а Крыницын?» Еще раз посмотрел на слугу. Тот смеется. Почему? Если слуга смеется надо мной, значит, дела плохи? Смех Поло-

вого — начало нового события. Через слугу Ихарев больше понял, чем через самого Глова. И дальше Глову не надо тянуть! Скидывайте-скидывайте текст!

ЕВГЕНИЙ. Но я же хочу, чтобы до него дошло, чтобы он меня понял!

ТОВСТОНОГОВ. Вот этого как раз и не надо делать! Накидывайте! Ошарашьте его! Давите! Пусть дойдет задним числом!

Повторение диалога.

ТОВСТОНОГОВ. А, может быть, накричать на Глова? «Послушай! Говори серьезно! Думаешь, я дурак какой?» Я с тобой пошутил, так ты на голову садишься? И, посмотрев на Полового, понял: да, я дурак! Надо построить ступени восприятия. Соображать, соображать, что делать? «Ты думаешь, я не могу послать за ним?» — Говорю, а сам сомневаюсь!

Да нет, Глову надо говорить сплошным потоком! Поймите, чем легче вы будете сбрасывать текст, тем страшнее! А Ихареву хорошо бы пошатнуться и сесть на стул!

КАЦМАН. Глову: «Я благородный человек», — с юмором надо.

ЕВГЕНИЙ. Я не могу найти качество юмора в этом куске.

КАЦМАН. Переспросите: «Я?» И дальше скороговоркой сбросьте: «Я — благородный человек, а меня обвиняют в чертовщине. Я с ними договорился, обыграем тебя, дадут три тысячи, но сбежали, какой же я плут?» Очень бытово надо говорить.

ТОВСТОНОГОВ. Когда Ихарев заорал: «Мошенник!» — Ну вот, я ему все объяснил, а он опять за свое.

КАЦМАН. Только не надо злиться. С досадой.

ТОВСТОНОГОВ. «К правосудию», — не надо кричать. Медленно подняться, повернуться к Глову и тихо, спокойно...

КАЦМАН. Георгий Александрович, должен быть взрыв, иначе половому не убраться!

ТОВСТОНОГОВ. Нет, я не хочу, чтобы была возня! Ихарев поднялся, половой понял: возможна драка, и смотался... И вот теперь Ихарев должен выйти на истерику! А Глову интересно! И чем больше прыгает Ихарев, тем интереснее Глову! Сядьте на стул и наблюдайте за Ихаре-вым!

Делаем так. Ихарев побежал за пальто. Вспомнил: что-то забыл. Что? А, трость. А она у Глова. Отдавайте ему трость! Стоп! Какая у Глова реплика? Не отдавая трость — скажите! А вот теперь сажайте Ихарева на стул! У Ихарева должны быть ватные ноги! И аккуратно, по одной, положите на Ихарева карты. На «это место» класть карты не надо. Ненужный смех будет. На голову положите в конце оставшуюся колоду.

Ушел Глов. Звук коляски.

Вот тут Ихарев понял, что Глов и здесь его надул!

Перед Георгием Александровичем и Аркадием Иосифовичем мраморно бледный, идеально

причесавший мокрые волосы, провинившийся студент.

— Я абсолютно готов репетировать! — внятно артикулируя, сказал он.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, что ж, попробуем.

Репетируются развороты карт. Каждый из персонажей должен развернуть свою плоскость карты. Сказав какую-либо реплику из роли, бросить веер карт в сторону лежащего Ихарева. Вопрос: как идти, чтобы у всех одновременно разворачивались плоскости? Решение: по средней.

ТОВСТОНОГОВ. Общий тихий смех! И поплыли! Стоп! Средняя карта опаздывает. Кто там стоит?

—Я, — ответил исполнитель роли Кругеля.

ТОВСТОНОГОВ. Почему вы опаздываете?

—Я не опаздываю, Георгий Александрович! Этого не может быть!

ТОВСТОНОГОВ. Как это «не может быть»? Я же вижу?!

—Средняя карта не может опаздывать! По мне все равняются!

ТОВСТОНОГОВ. Ах вот как? Тогда прошу прощения. Еще раз!

Заключительный монолог Ихарева.

107

ТОВСТОНОГОВ. Надо встать и, шатаясь, пойти на нас! А если вытащить из кармана Аделаиду Ивановну, посмотреть на нее: рухнула теория — вот что должно быть! Вы, господа зрители, оказались правы! «Какой дьявольский обман!» Взглянул на них еще раз и, швырнув, обобщил: «Такая уж надувательская земля!» Так-с, пришла пора думать о поклонах. У кого какие предложения?

МИХАИЛ Р. А может выставить нас через повороты карт, как на фантасмагории?

ТОВСТОНОГОВ. Согласен. Пробуем... Теперь все сядьте на стулья, Утешительный на большую шкатулку, Гаврюшка остался у карты. Потушили свечки. И хором: «Дела давно-о-о-о-о минувших дней».

Еще раз с последнего монолога Ихарева. Снял очки, не то крап рябит, не то заплакал. Не надо оборачиваться на входящих. На нас глаза! Вся компания — будто в воображении. Еще раз!

АЛЕКСЕЙ. Концовку?

ТОВСТОНОГОВ. Опять унылый вопрос усталого человека! Да я бы просил весь спектакль сначала! Использовал бы любую возможность!

После просмотра финала Георгий Александрович обратился к провинившемуся студенту: «Вы в состоянии репетировать?»

— Абсолютно!

ТОВСТОНОГОВ. Ну, тогда давайте попробуем прогнать всю вторую половину пьесу с выхода Глова-старшего. Приготовьтесь и начнем!

Утешительный ввел старика и представил его Ихареву. Длительное общее молчание.

ТОВСТОНОГОВ. Неизвестно, кто должен начать говорить? Какая правдивая пауза. Чей же текст, интересно? Утешительного?

Если далее текст Утешительного, судя по виду Георгия Александровича, репетиция должна закончиться. С непредсказуемыми последствиями.

АЛЕКСЕЙ. Мой текст. Ихарева: «Я, признаюсь, давно искал этой чести...» Никак не могу выйти из репетиции своего последнего монолога, простите. Все, я готов! ТОВСТОНОГОВ. Еще раз.

Швохнев оскорбил Глова-старшего.

ТОВСТОНОГОВ. Обернитесь на эту наглость! Что? Это мне в спину сказано? Кем? Вами, молодой человек? *(Исполнителю Швохнева.)* Смотрите, с какой легкостью вы сейчас репетируете! А как только появились зрители, какой жим пошел! Зафиксируйте то качество, в каком вы репетируете сейчас!

НИКОЛАЙ. Это зрители виноваты. Они не реагировали, вот я и...

ТОВСТОНОГОВ. Извечное оправдание.

Игра в карты с Гловом-сыном. Утешительный пожалел Глова, когда тот проиграл, а потом вдруг неожиданно искренне зарыдал, когда Глов удвоил ставку. И, наконец, закрыл лицо руками и замахал на Глова, когда тот пошел ва-банк! Все, кто был в зале, во главе с Товстоного-

вым, захохотали! И вот тут Георгий Александрович во всеуслышанье похвалил студента, которого час назад мог выгнать из института.

— Очень хорошо! Молодец!

А абсолютно протрезвевший студент поймал кураж! Это была, как ни парадоксально, его лучшая репетиция! А поскольку Утешительный — лидер компании, кураж стал передаваться партнерам. Товстоногов шепнул: «Ну, что с ним делать? Оправдал себя!» «Двадцать минут голову под краном с холодной водой держал», — сказал Кацман. «Да я не про это. Вот оно — подлинно импровизационное самочувствие!»

Этот последний прогон прошел без остановок. После окончания Г.А. собрал всех участников в зале, сказал, что есть надежда на рост в процессе показов, на импровизационное самочувствие, которое, оставаясь, как говорил Мейерхольд, в железном русле действия, должно выявить потенциальные возможности, заложенные во всей прошедшей подготовительной работе.

108

Декабрь 1973 года
Лекции и практические занятия А. И. Кацмана

КАЦМАН. К седьмому февраля вы должны сделать развернутый анализ пьесы. Те, у которых это будет сделано небрежно, халтурно и так далее, получат не диплом, а справку о том, что вами прослушан курс лекций по режиссуре.

— А если будут ошибки в анализе?

КАЦМАН. Это уже другой вопрос. Самое главное, чтобы не было ни халтуры, ни небрежного отношения к работе.

— А дополнительные консультации с вашей стороны будут?

КАЦМАН. Этому и будут посвящены наши дальнейшие занятия.

Так что же вы должны сделать в этом анализе? Обычно, первый раздел — эпоха и люди. Эпоха во всей ее противоречивости. Автор. Его мировоззрение. Почему именно у этого автора, с вашей точки зрения, появилось это произведение? Является ли оно логическим продолжением его темы или, наоборот, выбивается из сквозной линии его творчества? Поскольку у вас — современные советские авторы, то этот раздел должен быть коротким и конкретным.

Дальше вы пишете об идее пьесы и о сверхзадаче, то есть о повороте этой идеи на сегодняшний день. Как вы помните, идея имеет отношение к произведению. Сверхзадача — то, ради чего будете ставить вы. В зависимости от того, почему вы взяли пьесу, как она звучит сейчас, возможен поворот идеи автора на сегодняшний день. Эти проблемы должны быть отражены. В каком порядке? Ваше дело. Тут не надо школярства: первый пункт, второй — это ужасно. Живой рассказ! В нем все должно быть отражено. А как? Ваше дело.

Дальше, как вы понимаете, конфликт. Поскольку сквозное действие — действенное выражение конфликта, то нас интересует, как вы сумеете определить сквозное действие материала, то есть борьбу, в результате которой утверждается сверхзадача.

— Любой «рыбий» пример приведите, пожалуйста.

КАЦМАН. Хорошо, но пример действительно «рыбий». Предположим, сверхзадачу вы определили так: без веры в человека дальше жить нельзя! А сквозное у вас: разоблачить какого-то негодяя. Как вы понимаете, что-то не связывается.

ЕВГЕНИЙ. Давайте на примере «Игроков». Сквозное мы определили как борьбу за деньги. А сверхзадача?

КАЦМАН. Я не берусь сейчас точно сформулировать. Но, условно говоря, мир, в котором главенствуют деньги, весь насквозь состоит из лжи. Сверхзадача должна вытекать из борьбы, утверждаться в результате нее. Сверхзадача — это то, что будет доказано посредством борьбы! Все в анализе должно сходиться. Идем от частного к общему и частное поверяем общим.

Технология может быть такая: добраться до фабулы, выявить основные события и в них проанализировать действия персонажей. Обнаружение фабулы помогает в анализе не надумывать, а реально лицезреть, за что идет борьба.

ВЛАДИМИР. Еще раз можно: что такое фабула? А то путаница в литературоведении: фабула, сюжет.

КАЦМАН. Фабула — кратчайший анекдот сюжета, его скелет.

ЕВГЕНИЙ. Расскажите фабулу какой-нибудь пьесы.

КАЦМАН. Пожалуйста. «Ромео и Джульетта». Две семьи издавна враждуют друг с другом. Мальчик из одной семьи полюбил девочку из другой. И она полюбила его. Затем в драке он случайно убил ее брата. По закону кровной мести должны были убить и его. А ее выдать замуж за другого. Но они хотели быть вместе и умерли вместе. А семьи на какое-то время примирились. В фабуле — квинтэссенция борьбы. В сюжете — тема.

МИХАИЛ. Еще раз, что такое тема? «Петербургские повести» Гоголя — тема маленького человека. «Медный всадник» — та же тема?

КАЦМАН. Тема — о чем? У Гоголя — маленький человек в бюрократическом мире. У Пушкина — маленький человек и власть, делающая с ним, что хочет! Это условно, примитивно, ко-

нечно. Но, тем не менее, чувствуете: в теме — подробная разработка борьбы, то есть конфликта. На нашем языке — сквозное произведения.

Определив сквозное, рассматриваем этапы, то есть событийный ряд. Тут терминология путанная. Мария Осиповна Кнебель против самого названия «событийный ряд». Давайте договоримся: событийный ряд — это подробный последовательный ряд событий пьесы или любого произведения. События могу быть объединены в режиссерские куски. Узловые события, события — вехи, анализ которых имеет огромное значение для спектакля, — это исходное, центральное и главное события.

Исходное событие — то, без которого не может состояться история. В «Ревизоре» «Разграбленный город» — это очень важное предлагаемое обстоятельство. Но эта история началась потому, что получено письмо. Оно зажгло эту историю. За ним последовал ночной внеочередной вызов чиновников на дом. О чем ты там, Алексей, разговариваешь? Давай лучше сюда, на общий стол.

АЛЕКСЕЙ Л. Я говорю, что «Разграбленный город» больше дает мне для постановки, чем «Внеочередной вызов». Поэтому лучше «Разграбленный город» назвать исходным событием.

АСПИРАНТ. «Внеочередной вызов» — на поверхности. Ни один режиссер, ставя «Ревизор», не пройдет мимо «Внеочередного вызова». Но, если город не разграблен, письмо не вызовет такого страха. А если каждый длительное время выжимал для себя из этого города все, что мог, тогда висит возмездие. Тогда понятно, что они какого-то инкогнито приняли за ревизора!

КАЦМАН. Но «Разграбленный город» — это большой круг обстоятельств, это то, чем они живут давно. А реальное происшествие: Городничий получает письмо и вызывает подчиненных. Всегда событие это то, что можно сыграть, то, что происходит на наших глазах!

ЕВГЕНИЙ. Нам надо договориться! Что мы имеем в виду, говоря «исходное событие»?

АСПИРАНТ. Есть две формулировки исходного события. Они, несмотря на сходство, в корне отличны друг от друга.

Первая: исходное — то, без чего не могла бы случиться эта история. В таком случае, оно может находиться в большом круге обстоятельств. В «Ревизоре» тогда это может быть «Разграбленный город», а может «Стукачество друг на друга в столицу», так что оттуда в захудалый городок приезжает ревизия. А, может, еще что-то сама пьеса подскажет. В таком случае, исходное связано с решением, с трактовкой. А в «Горе от ума» исходное — не «Ночное свидание Софьи с Молчалиным», а, скажем, «Настал возраст любви». Отсюда и балы, и мысли о замужестве, и Чацкий вернулся. Или у Георгия Александровича «Догадал меня чорт...» То есть, сам ум в России — враг. И тогда про это пьеса.

Одну минуту, Аркадий Иосифович, я заканчиваю.

Вторая формулировка исходного: реальное происшествие, после которого раскрывается занавес. То, о чем говорит Аркадий Иосифович.

Но в «Круге мыслей» у Георгия Александровича «Три сестры», например. Год назад умер отец. Целый год в семье был траур, изменивший всю жизнь сестер. Вот исходное!

КАЦМАН. Нет! Исходное в «Трех сестрах» — «Именины Ирины». Все остальное — это обстоятельства. Важные, но обстоятельства.

АСПИРАНТ. Сегодня у сестер, кстати, утро памяти отца. Поэтому и Маша в черном! А именины должны быть вечером. Ирина в белом — это скинуть траур раньше времени!

КАЦМАН. Не будем вдаваться в анализ «Сестер», сейчас иные проблемы. Сейчас нам важно договориться, что исходное — то событие, которое и завязывает ситуацию, и после которого рас-

крывается занавес. И это абсолютно совмещается, соединяется, если мы в «Ревизоре» определяем исходное, как «Незапланированный, неожиданный вызов чиновников». «Разграбленный город» — это как бы образный ход к пьесе, но не исходное событие!

«Затейник» Розова. Равнодушие, которое поселилось в нас — важнейшее обстоятельство, но не исходное событие пьесы.

Ну, смотрите сами. Что, разве в «Ромео» или «Вестсайдской истории» исходное — вражда? Да нет. Исходное, скорее, разработка плана драки!

АСПИРАНТ. А вот Георгий Александрович сказал: исходное событие формулируется от мысли пьесы, а не от ее сюжета. Как это понимать?

КАЦМАН. Я что-то не помню такой формулировки. Вы, видимо, неверно записали. Он хотел сказать, что исходное связано с главным событием, а главное с мыслью пьесы. Теперь о центральном событии. Оно возникает там, где начинается момент наивысшего напряжения.

АСПИРАНТ. Простите, а разве момент наивысшего напряжения не дальше? Не в главном событии?

КАЦМАН. Подождите-подождите... Я говорю о том, где обнажается сквозное. «Ромео». Борьба за право любить! Где мы понимаем, что это право они никогда не получат? Где у зрителей возникает предощущение трагедии? Это и есть центральное событие! Когда Ромео убивает Тибальда. «Убийство Тибальда» — момент обнажения сквозного действия пьесы. Как правило, при высочайшем ритме нулевой темп. Поэтому так важно в построении не промахнуть этот этап! «Игроки». Что, по-вашему, центр? «Союз Ихарева и компании жуликов!». «Ревизор». Какое центральное событие?

НИКОЛАЙ. Хвастовство Хлестакова?

КАЦМАН. Почему хвастовство? Проверяйте по сквозному. Где его высшая точка? Если сквозное: все хотят завоевать Хлестакова, то вершина — Хлестаков — жених! Вот! Выше этого уже ничего нет.

МИХАИЛ. То есть центральное — та точка, с которой потом Городничий полетит?!

КАЦМАН. Конечно! А в «Оптимистической трагедии»?

МИХАИЛ. Центральное — «Расстрел Вожака».

ВЛАДИМИР. После расстрела — «фактически сформировался полк» — вот центральное!

ЕВГЕНИЙ. Полк окончательно сформировался в конце, после убийства комиссара. Но это главное событие пьесы. А центральное — «Расстрел Вожака».

КАЦМАН. Давайте выясним, что такое главное, чтобы не путать его с центральным. Главное — под занавес. Если произведение талантливое, то вопрос жизни или смерти сквозного решается в конце.

ЕВГЕНИЙ. Ну, вот у вас в «Грозе»?

КАЦМАН. Когда Тихон бьет в колокол. «Бунт Тихона». Хотя может у другого режиссера быть «Сломленный Тихон». Для меня было важно, что он взбунтовался. В каждом человеке сидит Катерина и Кабаниха. И важно, кто победит?

Главное событие — в развязке. Но само понятие «развязка» меня деморализует. А «Главное событие» — мобилизует! Оно как бы говорит мне: я еще впереди! После главного — можно идти в гардероб!

ДМИТРИЙ. А если многоактная пьеса? В каждой есть и центральное, и главное?

КАЦМАН. Конечно!

ДМИТРИЙ. А сквозное определяется в целом или может быть сквозное акта?

КАЦМАН. А как же! В прошлом году мы вас спрашивали: какое сквозное отрывка? За что там у вас идет борьба? Если есть несколько событий, то уже можно говорить о сквозном. На сцене ничего не может быть вне конфликта. Ни секунды без борьбы!

ЭРИК. В «Грозе» главное — «Бунт Тихона»? А «Смерть Катерины»?

КАЦМАН. Центральное последнего акта.

ЭРИК. А центральное пьесы?

КАЦМАН. «Встреча Катерины с Борисом в овраге». «Измена мужу». А что вы так удивились?

ЭРИК. Вспоминаю спектакль и сравниваю. Да, так и есть.

АСПИРАНТ. В одной из лекций вы говорили, что сквозное «Грозы» — конформизм... А за что борьба?

КАЦМАН. Конформизм — тема. А борьба за право быть собой. Люди хотят этого и не могут. Не имеют права! И Кабаниха пытается, но не позволяет себе! Катерина хотела, и вот итог.

Невозможно. Поэтому ее смерть — некий выход. Потому что жить дальше, как раньше, она не может! Смерть ее хоть что-то всколыхнула в этом болоте! В этом смысле она — луч света.

МИХАИЛ. Главное событие связано со сверхзадачей. А центральное то, где обнажается сквозное, при центральном начинается открытая сцепка, я правильно понял?

КАЦМАН. Правильно. Вот еще пример. В «Вестсайдской истории» центральное событие — первое убийство. А вот главное не получилось. Помните спектакль? Убили одного, второго. Наина хватает пистолет, хочет стрелять и не может. Ненависть не может рождать одну лишь ненависть! Все-таки любовь побеждает! Но не дотянули актерски.

Да, еще забыл сказать. Хорошо бы сделать распределение: идеальное, по мировой сборной. Вот и все.

Февраль 1974 года. Консультация А. И. Кацмана

Режиссерский анализ пьесы А. Вампилова «Дом окнами в поле» Режиссер Владимир Ч.

КАЦМАН. У вас пьеса написана таким мелким шрифтом, что я измучился. У меня зрение не такое острое, как у вас. Вот, кто хочет, возьмите, посмотрите, пожалуйста.

ВЛАДИМИР. Я не виноват, Аркадий Иосифович, это же не я ее так печатал. Журнал «Театр».

Аркадий Иосифович попросил прочесть начало пьесы и сделать анализ этого начала.

Владимир прочел.

ВЛАДИМИР. Для меня здесь все ясно. Мне нечего обсуждать. Вы сами говорили: один может так определить, другой так. Я убежден в своем решении.

КАЦМАН. Это не абстрактный вопрос. Когда мы говорим о режиссерских событиях — это проблема решения спектакля.

ВЛАДИМИР. И актерские события — один может решить так, другой — иначе.

КАЦМАН. Ну, вот сколько в прочитанном вами отрывке кусков?

ВЛАДИМИР. Три.

КАЦМАН. Два.

ВЛАДИМИР. Три. И мы не договоримся.

КАЦМАН. Давайте все-таки на общий стол. Все послушайте. Идем по сюжету. Женщина гладит белье. Потом в окне кого-то увидела, заметалась. Стук в дверь. Вошел мужчина. Сказал, что пришел проститься. Через полчаса уходит автобус.

ДМИТРИЙ. Уже два события. С его входом началось второе.

КАЦМАН. Вход ничего не решает. Вход — продолжение предыдущего события. А вот его объявление об отъезде — это поворотное обстоятельство. Женщина прощается с ним. За окном зазвучала песня. Он постоял, подумал и спросил женщину: если бы она год назад поступила по-другому, то она стала бы его женой? Вот начало третьего события.

ВЛАДИМИР. Четвертого.

КАЦМАН. А где третье?

ВЛАДИМИР. Песня за окном.

КАЦМАН. Почему песня? Ну, поют и поют. Что дает песня? Разве она меняет линию поведения?

ВЛАДИМИР. Но у такого автора, как Вампилов, хор неслучаен.

КАЦМАН. Ну, это атмосфера окраины. А что еще? Что хор дает, не понимаю?

НИКОЛАЙ. Наверное, хор был бы событием, если бы они как-то реагировали на него.

КАЦМАН. Предположим, так. Предположим, все поющие переживают за них. Все равно хор — обстоятельство, не поворачивающее их жизнь. Препятствие — да. Но не событие. Событие наступает тогда, когда он признается, что к ней неравнодушен.

ВЛАДИМИР. Аркадий Иосифович, почитайте автора! Хор запел, она сказала: «Не уезжайте! Вам уезжать — мне жить!» И хор все время будет их подстегивать.

ЕВГЕНИЙ. Хор запел, у учителя уже начался процесс оценки.

ВЛАДИМИР. Он же понимает, что запели не просто так?

АСПИРАНТ. Он ищет зацепку остаться. И хор, как я понял Володю, и есть эта зацепка. Она оценила — переживают. И он. Если пьеса о комплексах...

МИХАИЛ. Действительно, давайте определим — о чем пьеса? Я считаю: люди сами виноваты во всех комплексах.

КАЦМАН. Хорошо, а сквозное? За чем мы следим?

ВЛАДИМИР. При чем тут комплексы? Не в комплексах дело! Весь юмор ситуации в том, что два человека, которые любят друг друга, не могут найти в себе силы сказать эти слова. Все время что-то мешает.

МИХАИЛ. Я и говорю: комплексы.

ВЛАДИМИР. Борьба за признание.

МИХАИЛ. Тогда уж: за поиск сил для него.

НИКОЛАЙ. Поиск момента.

КАЦМАН. Учитель должен ехать?

ВЛАДИМИР. Да.

КАЦМАН. Но он может не ехать?

ВЛАДИМИР. Может.

КАЦМАН. Почему?

ВЛАДИМИР. Да потому что он любит ее.

КАЦМАН. А она понимает, что он ее любит?

ВЛАДИМИР. Понимает. И он понимает, что она любит. И зрители понимают, что они любят друг друга.

КАЦМАН. Только я ничего не понимаю: в чем тогда борьба?

ВЛАДИМИР. Два человека, любящие друг друга, создают на пути сближения невероятные трудности и преграды — так я прочел пьесу.

КАЦМАН. Если я понимаю, что она видит Учителя насквозь, то пьесы нет. Он ее любит, она его любит, и тогда нет борьбы! Он тоже ничего не должен в ней понимать. Более того, убежден: она не любит. Поэтому он и уезжает. Оставаться здесь, рядом с ней бессмысленно. Пришел проститься. Вот только один вопрос. Задал этот вопрос — и уже не уйти.

МИХАИЛ. И сквозное «уехать» терпит поражение. Так что же мешает им, как не комплексы?

ВЛАДИМИР. Ну, что ты привязался к комплексам? Как сыграть комплексы? Это же невозможно сыграть!

КАЦМАН. И не надо! Надо играть «хочу уехать». А любовь поначалу мешает, а потом не дает. Он решил уехать. Боится, что не уедет. Но на прощанье ему хочется понять, что же я оставлю здесь? Ничего? Тогда все, до свидания. Но она ему: «Нет. Не уезжайте. Там за окном люди. Они могут не так понять! Вам уезжать, а мне жить!» Тут он возмутился. Что я, игрушка какая-то? Чушь какая-то! Но вот он сломался, готов остаться. Она: «Теперь уходите!» А у него снова: «Мне только хотелось бы выяснить».

АСПИРАНТ. А у нее сквозное — удержать?

КАЦМАН. По-моему — да. *(Владимиру.)* Если я, Учитель, знаю, что она меня любит, но категорически только хочу услышать эти слова, и она все знает, и ей нужно, чтобы он их произнес, то получается «Предложение» Чехова. Ломов и Наталья Степановна.

ВЛАДИМИР. Так. Давайте еще раз. Зачем, по-вашему, он приходит к ней?

КАЦМАН. Проститься и уехать.

ВЛАДИМИР. Что мешает?

КАЦМАН. Любовь.

ВЛАДИМИР. А она?

КАЦМАН. Она хочет удержать его.

ВЛАДИМИР. А ей что мешает?

КАЦМАН. Ее же характер.

113

¶ВЛАДИМИР. Значит, сквозное — останется он или нет?

КАЦМАН. Хватит у них сил уступить, для того, чтобы соединиться? или не хватит? — Вот за чем мы следим.

ВЛАДИМИР. Прямые линии, Аркадий Иосифович! Первое видение! Вот так и я думал, когда открыл пьесу, прочитал, но с первой страницы было ясно, чем это кончится. Но ставить, как написано — неинтересно! Тут нужно искать непрямые ходы! Нужно придумать сложный мир вокруг диалогов.

КАЦМАН. Володя, я поражаюсь! Вы что, первый раз в жизни слышите, что есть пьесы, где мы следим не за фабулой. Важно, как все это произойдет. Удивительно! Там, где есть морская глубина, вы часто плаваете на уровне мелкой речушки. А там, где действительно речушка, вы ищете морскую глубину!

ВЛАДИМИР. Аркадий Иосифович, во-первых, я и говорю именно о том, что в этой пьесе мы следим не за фабулой! И вы увидите, что при построении то, о чем говорите вы, ничем не будет отличаться от моего варианта. Во-вторых. Если сквозное Учителя в пьесе «уехать», то текст все время совпадает с действием. А вы же все время говорили нам, что задача должна быть за текстом. Юмор пьесы все-таки в том, что два человека, которые любят друг друга, знают об этом, хотят услышать слова любви друг от друга.

КАЦМАН. Предположим, я знаю, что женщина меня любит. Но я хочу получить подтверждение этой любви на словах. Зачем? Если я точно знаю, что она меня любит, зачем мне это надо услышать?

ВЛАДИМИР. Да вы что, Аркадий Иосифович? Серьезно?

КАЦМАН. Если я, как вы говорите, точно знаю?

ВЛАДИМИР. Да он хочет это услышать и все! И она хочет!

КАЦМАН. Но тогда они идиоты! Товарищи! Не верьте своему сердцу, чувствам! Верьте только своим ушам!

ЭРИК. Логика мазохизма!

ВЛАДИМИР. Ничего не понимаю! Может, я что-то упустил? Может, мужчины и женщины уже не объясняются в любви?

КАЦМАН. Но, значит, обстоятельства какие-то иные, Володя! А тут он уверен, она уверена. Борьба за формальный, как это называется... этикет. Ну, у Чехова понятно. У них пунктики. Там они вывихнутые оба. Там безмятежная жизнь родила идиотов, а здесь?

ВЛАДИМИР. А здесь, между прочим, мотивы Чехова. И здесь пунктики.

НИКОЛАЙ. Вот, представь ситуацию. Тебе надо завязать с женщиной. А не можешь. Почему?

ВЛАДИМИР. Да при чем тут это?

КАЦМАН. Не надо аналогий. Они всегда не по сути.

МИХАИЛ. Речь идет о том, что ты определил ее сквозное: добиться его признания.

ВЛАДИМИР. Ну, да.

КАЦМАН. А это не верно.

МИХАИЛ. Понял?

ВЛАДИМИР. Не понял. То есть понял, но в корне не согласен. Даже не добиться признания, а услышать эти слова хочу!

КАЦМАН. Не мудрите!

ВЛАДИМИР. Не верю, чтобы на протяжении пьесы он хотел уйти, и текст был: «Хочу уйти!»

КАЦМАН. Давайте еще раз сверим текст.

Сверка текста.

АСПИРАНТ. Аркадий Иосифович, истинное действие обнаруживается в проколах? Если так, то по проколам можно сделать вывод, что он хочет остаться.

КАЦМАН. О «проколах» мы говорим, выясняя действие, но не сквозное. АСПИРАНТ. Не все ли равно?

114

МИХАИЛ. Георгий Александрович как-то сказал, что верно найденное сквозное противоречит действиям в событиях.

АСПИРАНТ. Разве всегда?

МИХАИЛ. А как же! Ну, элементарный пример: Штирлиц — сквозное, то есть цель на длинную дистанцию — выполнить задание, а в микромире он истинный ариец.

КАЦМАН. Ну, давайте отработаем эту версию. Предположим, он хочет остаться. Что ему мешает?

ЕВГЕНИЙ. Мешает то, что он не знает, любит она его или нет?

КАЦМАН. Тут есть над чем подумать.

ВЛАДИМИР. Сейчас мы придем к моему варианту.

КАЦМАН. У вас они знают, что любят друг друга. Здесь — нет. Понимаете? Неверно, что они об этом знают, тогда нет логики.

ВЛАДИМИР. Не могу согласиться, что мой вариант вне логики.

ЕВГЕНИЙ. Володя, как в начале пьесы сыграть то, что они любят друг друга? Сыграть так, чтобы зал, как ты говоришь, это понял?

ВЛАДИМИР. Да, это трудно.

ЕВГЕНИЙ. Так в этом все дело!

КАЦМАН. Что сделал бы я? Взял пьесу, внимательно проверил все варианты, которые находятся в логике автора. Если он хочет остаться, то почему же не остается, когда она просит его об этом? Понимает, что это бессмысленно, глупо? Первое событие «Прощание навсегда».

МИХАИЛ. Начинается с прощания, а кончается, что он остается.

КАЦМАН. И вот, когда надо подать ей руку, возникает маленькая надежда. А вдруг? «Вот, скажите, если бы два года назад...» А она: «Нет». И все-таки, мне кажется, если сквозное — остаться, то, что получается? Хочет остаться и остается? С чего начали, к тому и пришли? Мне кажется, все-таки, его сквозное — уехать. Тут проблема: что у него сознательно, а что мешает? Рацио — еду. Взял билет, автобус, все, конец! А мешает чувство: люблю. Так мне кажется.

16 июня 1974 года

Показ и обсуждение самостоятельных режиссерских работ

А. Вампилов. «Дом окнами в поле». Режиссер Владимир Ч.

Георгий Александрович попросил исполнителей остаться и назвать имена, фамилии, у кого на каком курсе учатся.

ТОВСТОНОГОВ. Во-первых, очень точный выбор исполнителей. Саша *(Он — Александр Марков)* — типичный сельский учитель, а Ира — деревенская женщина, но без штампов этакого деревенского специфического говорка.

Во-вторых, что пока не получается? Я бы назвал это перекрестом. Предположим, когда она расположена к нему, он хочет уйти. Он идет навстречу — препятствие ставит она. Это все в наметке есть, но надо сделать точнее.

В-третьих, очень много кричите, Саша. Это не значит, что вообще не надо кричать, но есть моменты, когда крик необходим, а есть моменты искусственные. Вообще, когда много кричат, тут же становится неинтересно. А вы, Саша, в крике почему-то начинаете вещать, петь. Вот когда вы просто говорите, — как прекрасно!

О финале. Надо закончить — он остается.

ВЛАДИМИР Ч. Меня смущает последняя фраза Вампилова.

ТОВСТОНОГОВ. В ней вся прелесть! Плохой драматург написал бы: «Все, остаюсь!» А у Вампилова, оставаясь, учитель иронизирует на тему, как же мы выглядели со стороны?!

Весь конфликт построен на неодновременности порывов. Мы следим за тем, как человек мог выйти каждую секунду из дома, уехать и все-таки остался.

Недели хватит на доработку?

ВЛАДИМИР Ч. Вполне.

ТОВСТОНОГОВ. Артистов благодарю! Через неделю разыщите меня в театре и покажете еще раз.

-• Можно нам остаться и посмотреть другие работы?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно! Какой следующий отрывок?

7 февраля 1974 года
Консультация А. И. Кацмана
В. Розов. «Квиты». Режиссер Алексей Л.

Алексей Л. прочел пьесу.

АЛЕКСЕЙ Л. Концовка какая-то слабая. Какая-то искусственность в том, что после пощечины Денисова Селезнев стал сразу пресмыкаться.

КАЦМАН. Ну, это, милый, психология людей... Хам, когда ему стукнули по зубам, открыл свое подлинное лицо.

ЕВГЕНИЙ. Это стало уже общим положением, банальностью.

КАЦМАН. Сделайте так, чтобы не прозвучало банально. Это, во-первых. А, во-вторых, меня сейчас интересует не обсуждение качества драматургии Розова, а анализ материала. Как вы определили сквозное действие?

АЛЕКСЕЙ Л. Сквозное — борьба за человеческое достоинство.

КАЦМАН. Наверное...Теперь об основных событиях. Какое исходное?

АЛЕКСЕЙ Л. Шрам. Их драка в детстве, в результате которой у Денисова появился шрам.

КАЦМАН. Шрам?

НИКОЛАЙ. Ну, это очень далеко.

ДМИТРИЙ. Исходное — встреча в поезде.

АЛЕКСЕЙ Л. Встреча в поезде — первое событие. Исходное — шрам!

КАЦМАН. Что такое исходное событие? Давайте договоримся: исходное событие — то, без чего нельзя начать пьесу. Без чего не завязалась бы эта история.

АЛЕКСЕЙ Л. Она и завязалась со шрама.

КАЦМАН. Шрам — это обстоятельство, которое все определило, правильно! Но с чего началась эта история?

ЕВГЕНИЙ. С того, что Денисов стал лауреатом Ленинской премии.

КАЦМАН. Нет, это тоже обстоятельство. Вот скажи, Алексей, если бы этот... как его... как фамилия хама?

АЛЕКСЕЙ. Селезнев.

КАЦМАН. Если бы Селезнев не поставил этот шрам Денисову, а встреча в поезде состоялась, то была бы в их диалоге борьба за достоинство?

АЛЕКСЕЙ. Была бы другая пьеса, другая история. «Встреча в поезде» лежит на поверхности, она мне как режиссеру ничего не дает. А шрам определяет все в этой встрече.

КАЦМАН. И все-таки исходное надо искать, как непосредственную предпосылку к этой встрече.

АЛЕКСЕЙ. Так я об этом и говорю! Может обстоятельство из прошлого выскочить в настоящее? Сколько угодно примеров! Вот так и шрам! А встреча мне ничего не дает!

КАЦМАН. Я же не исключаю шрам! Я же не откидываю это обстоятельство?! Но что будем строить? Предположим, был симпозиум. Денисов делал доклад.

Аркадий Иосифович сочинил довольно достоверную историю о том, как два этих человека оказались в пустом вагоне.

АЛЕКСЕЙ. Что это мне дает? Почему это исходное? Вы мне строите первое событие! Спросите меня, и я сам его построю! И нафантазирую, как два человека встретились в пустом вагоне.

Но исходное — иное! Вы же правильно говорите: исходное дает начало сквозного! Со шрама' сквозное и пошло!

КАЦМАН. «Встреча» — не исходное. Это первое событие. Но откуда тянется шлейф? Что происходит до встречи? Вот где исходное.

ВЛАДИМИР. «Впереди — дальняя дорога». Это может быть исходным?

КАЦМАН. Как связываются шрам, — важное обстоятельство, и встреча, — первое событие? Что между ними? Мне кажется важным, что в пустой вагон попали два врага.

АЛЕКСЕЙ. Да никакие они не враги!

ВЛАДИМИР. Артисту это ничего не дает!

КАЦМАН. Что не дает?

ВЛАДИМИР. То, что они враги!

КАЦМАН. Почему ничего не дает? Враги и сорок минут в пустом вагоне. Это определяет их состояние!

ЕВГЕНИЙ. Аркадий Иосифович! Давайте все-таки договоримся, что считать исходным? Какая-то путаница тут есть. Если исходное то, после чего открывается занавес, что такое «Разграбленный город»? Как это назвать? Ведь Георгий Александрович так определяет исходное «Ревизора»?

АСПИРАНТ. Вспомните, мы обсуждали исходное «Чулимска». Сколько вариантов: и сломанный заборчик, и первый солнечный день, и Зина вернулась, а Георгий Александрович взял и сказал «Время краха надежд»!

ЕВГЕНИЙ. Мы сделаем анализ, придет Георгий Александрович, посмотрит, спросит, и все начнется сначала!

КАЦМАН. Поймите, Георгий Александрович неточно сказал. Он ошибся, перепутав ведущее обстоятельство и исходное событие. С точки зрения чистоты терминологии, он ошибся. Мы с ним говорили об этом.

АЛЕКСЕЙ. Но эта терминология мне помогает. Она как раз и подводит к сквозному.

КАЦМАН. А что конкретно дает тебе та давняя драка?

АЛЕКСЕЙ. Драка мне дает все.

ВЛАДИМИР. Драка давно забыта.

КАЦМАН. Может, примеры вам помогут? «Гамлет».. Важно, что тень отца Гамлета появилась в замке? Это исходное пьесы. Константин Сергеевич определил исходное в «Горе от ума» — «Тайное свидание Софьи с Молчалиным». А у вас получается, — отъезд Чацкого.

ЕВГЕНИЙ. Нужна директива, Аркадий Иосифович. Как вы скажете, что есть исходное, так и будет! Этого определения мы и будем придерживаться.

КАЦМАН. Эта история с чего началась? Когда-то была драка, ее результат — шрам, но конкретно у этой истории где начало? Встретились два школьных друга, которые не виделись много лет. Случайность, которая их свела...

ЕВГЕНИЙ. Это мы называем исходным?

АЛЕКСЕЙ. Значит, какое исходное?

КАЦМАН. «Случайные попутчики». Ведь с этого началась данная история. А вот представьте себе, если бы не было драки...

ЕВГЕНИЙ. А что такое драка? Как это терминологически назвать?

КАЦМАН. Это важнейшее обстоятельство, как и «Разграбленный город».

ВЛАДИМИР. Ничего не понимаю! И вы, и Георгий Александрович всегда говорили, что важнейшее обстоятельство и есть событие!

ЕВГЕНИЙ. А разве по значимости есть в этой пьесе такое же важнейшее обстоятельство?

МИХАИЛ. В этой пьесе нет, в другой может быть.

ЕВГЕНИЙ. И в другой точно так же, как и здесь. Везде мы сталкиваемся с этой проблемой.

НИКОЛАЙ. Нам говорилось: ведущее обстоятельство и есть событие...

ДМИТРИЙ. А это не есть тавтология?

АЛЕКСЕЙ. Почему тавтология? Это взаимосвязь терминов, элементов системы. Все открывается через предлагаемые обстоятельства.

ВЛАДИМИР. Но ты ищешь исходное, которое далеко от пьесы.

ЕВГЕНИЙ. Аркадий Иосифович, как называть событие, которое далеко от пьесы?

КАЦМАН. Что вы должны уяснить? Чем отличаются события от обстоятельств? Событие можно построить! А обстоятельства влияют на борьбу.

То, о чем говорит Алексей, не определяет моего действия сейчас. Денисов не думает каждую секунду о шраме, который получил черте когда. А чем сейчас жить? В процессе пьесы — да, шрам выплывет и повлияет на взаимное поведение, тут я согласен и с Алексеем и с вами.

ДМИТРИЙ. Начало пьесы может быть продолжением исходного?

КАЦМАН. Так всегда и бывает! Какое центральное, Алексей?

АЛЕКСЕЙ. Я могу назвать все события по порядку, как у меня записано.

Первое событие — «Встреча». Второе я делаю...

КАЦМАН. Что значит, ты делаешь? Как у автора?

АЛЕКСЕЙ. С тех пор, как он его узнал, меняется событие. Разве не так?

КАЦМАН. Еще не знаю. Прочти еще раз текст.

Алексей прочел.

Мне кажется событие «Узнавание» продолжается.

АЛЕКСЕЙ. А мне кажется, у Денисова действие явно изменилось.

КАЦМАН. А у Селезнева? Как ты определил его действие?

АЛЕКСЕЙ. У него было: максимально получить удовольствие от встречи. А что, не так?

КАЦМАН. Мне кажется, что только тогда, когда Денисов все понял, меняется действие.

ЕВГЕНИЙ. Алеша, ты прости, но твое время кончается. Мы же договорились, встреча с Аркадием Иосифовичем — это посоветоваться. А ушло занятие.

КАЦМАН. Сейчас закончим. Какое центральное и главное события?

АЛЕКСЕЙ. Когда Селезнев хватает Денисова за медаль, я думаю так.

КАЦМАН. Ну, а с чего бы ты начал?

АЛЕКСЕЙ. С пустого вагона.

КАЦМАН. По-моему, неправильно. Надо экспозировать, что они уже давно едут молча. А потом шрам все решил.

АЛЕКСЕЙ. Ну, вот, все опять свелось к шраму...

16 июня 1974 года
Экзамен.
Показ пьесы В. Розова «Квиты». Режиссер Алексей Л.

ТОВСТОНОГОВ. Были очень живые куски в середине. Подвел финал. *(Сергею Кашеверову.)* Страх, что вы испугались лауреата премии, был очень фальшив. Не была подготовлена пощечина. Она должна быть последней каплей, переполнившей бокал. Тут нужно выстроить три этапа. Вежливость и расположение лауреата. Затем сдержанность, чтобы не ударить. И, наконец, третий этап, когда уже не могу сдержаться. Сейчас лауреат ударил, оскорбившись, что потрогали его значок. А вы, Сережа, испугались, что он может еще раз ударить. Это неверно. Процесс упрощен, поэтому он фальшив. Если бы в начале отрывка вы потрогали значок лауреата, то пощечины бы не было. Ну, потрогал, и ничего страшного. Пьеса о том, сколько может, не защищаясь, выдержать человеческое достоинство? А в конце терпение лопнуло. Мне кажется, психологический перелом — «Лауреат?» — сильнее ожидания второй пощечины. Черт его знает, какие у него права? Может, позвонит куда-нибудь? Мне кажется, надо проверить, но можно поискать конфликт глубже, тоньше. Не просто хам и интеллектуал. Там есть момент ложного непротивления. Поэтому надо очень точно прорисовать все стадии псевдоинтеллигентной сдержанности. Чтоб получилась пощечина, надо с двух сторон прокладывать тоннель.

Но, тем не менее, я доволен работой. Что у нас дальше?

14 февраля 1974 года
Консультация А. И. Кацмана
В. Розов. «Заступница». Режиссер Николай П.

НИКОЛАЙ. Теперь я, можно, Аркадий Иосифович?

КАЦМАН. Какая у вас пьеса?

НИКОЛАЙ. «Заступница» Розова. Читать?

КАЦМАН. Нет. Все знают пьесу?

Многие не знали.

Сейчас уже нет времени читать.

МИХАИЛ. Расскажи фабулу.

ЕВГЕНИЙ. Зачем? У нас цель — проверить анализ. Аркадий Иосифович ответит на возникшие вопросы.

КАЦМАН. Определите сквозное.

НИКОЛАЙ. Борьба за попранное человеческое достоинство.

КАЦМАН. Почему «попранное»?

НИКОЛАЙ. Ну, просто за человеческое достоинство.

КАЦМАН. Исходное событие?

НИКОЛАЙ. Если исходить из того, о чем вы говорили, разбирая розовскую пьесу «Квиты», то... «Конец рабочего дня».

ЕВГЕНИЙ. Начинается спектакль. Что видим? Усталого человека?

МИХАИЛ. А как на этом девочка завязана?

ЕВГЕНИЙ. При чем тут девочка? Девочка войдет — начнется первое событие.

МИХАИЛ. Так что, девочка не завязана на исходном?

АЛЕКСЕЙ. Исходное, по-моему, падение отца девочки. Да, его падение на лестнице. Директор оскорбил отца девочки. У того приступ, он упал, девочка пришла защищать отца.

ЕВГЕНИЙ. Ничего не понимаю. Это когда было? Исходное то, после которого открывается занавес!

ДМИТРИЙ. И потом, если «отец упал» — исходное то, как на этом завязан Сусляков?

КАЦМАН. Давайте не торопиться. Определите центральное и главное события. Потом обратным ходом проверим исходное.

НИКОЛАЙ. Центральное событие — «Суд Суслякова».

КАЦМАН. «Суд» — вся пьеса. А как вы определили главное?

НИКОЛАЙ. Главное, когда директор один, и телефонный разговор.

КАЦМАН. Ну и что?

НИКОЛАЙ. Произошел какой-то переворот в человеке.

МИХАИЛ. Какие-то перемены произошли. Задумался. Все зависит от того, как Коля будет ставить. Про что?

КАЦМАН. А, может быть, он испугался?

НИКОЛАЙ. Значит, вы ставите крест на этом дяде?

КАЦМАН. А что, эта девочка его исправила? Могут быть разные варианты, Миша прав, про что вы будете ставить?

ЕВГЕНИЙ. Ничего эта девочка в директоре переделать не может! В лучшем случае, заставить остановиться и задуматься.

АЛЕКСЕЙ. А мне кажется, эта девочка, так сказать, очень современная! Она не просто справедливость восстанавливает, она сознательно директора затравливает и запугивает!

ЕВГЕНИЙ. Этого не может быть!

АЛЕКСЕЙ. Объясни — почему?

ЕВГЕНИЙ. Не может быть!

МИХАИЛ. Что значит, «не может быть»? Объясни. Что за режиссерский язык?

Евгений, оказывается, хорошо помнил текст пьесы, ориентировался в стадиях развития сюжета. Поэтому, анализируя линию девочки, он сформулировал ее цель: восстановить честное имя отца. А аморальные методы возникают помимо ее сознательного существования.

ЕВГЕНИЙ. И, наконец, она по-настоящему падает в обморок? По-настоящему! А интриганка не упала бы в обморок! Или упала бы понарошку! Что ужасно!

АЛЕКСЕЙ. Директор? Так, а кто оскорбил ее отца?

ЕВГЕНИЙ. Почему? Ей тринадцать лет, тяжело это делать. Это сверх ее сил, она и упала! Но методы борьбы с директором запредельные!

МИХАИЛ. Все дело в том, как мы понимаем название: «Заступница». В кавычках или без.

НИКОЛАЙ. У Алеши получается, что она шантажистка. Но тогда все рушится. Я уверен, она хорошая, чистая, честная девочка! И пытается по-человечески пробиться к этому истукану. Другое дело, удается ей это или не удается.

АЛЕКСЕЙ. Да почему шантажистка? Что за термины: «хорошая, чистая, честная», «истукану»? Какой-то детский разбор! Я говорю о том, что в давлении на директора, видя, что нормально

к нему не пробиться, она использует те методы, которые за свои тринадцать лет наблюдала вокруг. И идет на давление сознательно! Как это она может бессознательно пугать и грозить?

КАЦМАН. Да, действительно, что это за лексика у режиссера: «честная, чистая», хороший — плохой, положительный — отрицательный? Девочке это стоит многих усилий. Если она знает, чем пугать, разве она это делает бессознательно? Она пыталась нормально, не получилось. Тогда по-другому!

ЕВГЕНИЙ. Я считаю, что директор фабрики, испугавшийся тринадцатилетней шмокодяв-ки, — это неправда!

КАЦМАН. Почему? Как раз, наоборот!

Спор! Насмерть! Весь курс разделился на группы: одна за Евгения, вторая за Алексея.

АЛЕКСЕЙ. А ты знаешь, что такое — общественный суд? Или письмо в редакцию? Это ого-го! Директора могут и не снять с работы, но клеймо будет поставлено! Продвижения не будет!

ЕВГЕНИЙ. Да никуда она не пойдет!

КАЦМАН. Как это? Она же говорит: «Я пойду куда угодно!» А что она про Вовку, про сына директора, говорит? «Я пальчиком пошевелю, и он для меня все сделает». Надо Вовку спасать от этой заразы! И она не любит его сына, кстати! Но, согласен, когда она доходит до пика, там методы, не свойственные ей. Поэтому и падает в обморок. Если это актриса не сыграет органично, если она это сделает искусственно специально, это будет противно!

НИКОЛАЙ. В первый раз пошла на это.

МИХАИЛ. Мерчуткина наоборот!

КАЦМАН. Для Мерчуткиной сутяжничество — смысл жизни. Для девочки же это неестественно.

Все-таки в анализе надо идти от финала. Найти главное, центральное и вернуться к исходному. Что ее заставило сюда придти? Вчера отец напился, упал с лестницы, это и заставило?!

Расскажите мне, как бы вы начали спектакль?

НИКОЛАЙ. Он один...

КАЦМАН. И что делает?

НИКОЛАЙ. Конец трудного дня.

КАЦМАН. Через что будет понятно, что день был трудный? Трудный день — это что такое? Ну, можно сделать так: он с кем-то ругается по телефону, что-то приказывает...

МИХАИЛ. А, по-моему, он собирается к любовнице.

НИКОЛАЙ. А как это будет понятно зрителю? Через что?

МИХАИЛ. Через то, как он собирается.

НИКОЛАЙ. Женские вещи дефицитные в портфель складывает? Чулки, кофточки?

КАЦМАН. А мне кажется, это вообще не надо экспозировать. В ремарке: «Вошла девушка».

АСПИРАНТ. Кстати, а как она вошла? Секретарша ничего директору не сказала. Это прорыв! Прорыв мимо секретарши к директору.

АЛЕКСЕЙ. Да! Попробуйте пройти к Георгию Александровичу без разрешения Елены Даниловны! Это какой-то захват кабинета!

МИХАИЛ. А почему при этом он не может собираться к любовнице?

АСПИРАНТ. А может, секретарша и есть любовница. Она с ним, и девочка свободно вошла?

КАЦМАН. Все может быть! Важно, про что вы строите? Вот тут я бы сделал так, что вообще никого на сцене нет.

ЕВГЕНИЙ. Время, ребята. Коля, у тебя еще вопросы есть?

НИКОЛАЙ. У меня такой вопрос: директор что-то подозревает в связи с ее приходом?

КАЦМАН. Каждый человек в связи с приходом другого что-то подозревает. А какое у него, кстати говоря, действие?

НИКОЛАЙ. Отделаться от нее.

АЛЕКСЕЙ. Поставить ее на место!

ЕВГЕНИЙ. А это не одно и то же?

КАЦМАН. А мне кажется, найти компромисс: примириться с ней. Заручиться ее дружбой!

ВЛАДИМИР. Он ищет с ней общий язык!

КАЦМАН. Какой у него с ней может быть общий язык?

ВЛАДИМИР. А что такое — компромисс, как не поиск общего языка?

КАЦМАН. Компромисс можно и без общего языка найти.

МИХАИЛ. Мы следим, навяжет она свои условия или нет. Когда не получается, она падает в обморок.

ЭРИК. Борьба за договор.

КАЦМАН. Мы следим за тем, примет ли он ее условия? Сумеют ли договориться?..

После перерыва.

КАЦМАН. Вы знаете, какое исходное? Объявленный директором выговор отцу!

НИКОЛАЙ. Но объявление выговора — это обычное явление для директора.

МИХАИЛ. Обычное дело для директора, но для отца девочки, для нее самой — это событие огромной важности. Отец получил выговор в день двадцатипятилетия! Напился и упал с лестницы. Что сейчас дома творится?

КАЦМАН. Выговор в юбилейный день. С этого начинается пьеса, а заканчивается снятием выговора.

ВЛАДИМИР. Но опять исходное далеко от начала. Получается, Аркадий Иосифович, мы вернулись к истории со шрамом. Значит, исходное может быть не только перед открытием занавеса?

ЕВГЕНИЙ. А, по-моему, исходное событие здесь, и зря мы это пропускаем — «Странная посетительница!»

АСПИРАНТ. Это первое событие, а не исходное! А исходное — «Выговор в день юбилея!» И правильно! Не надо исходное привязывать к занавесу! Оно должно завязывать историю — это самое главное!

АЛЕКСЕЙ. Я не помню, а директор знал, что у отца двадцатипятилетие?

НИКОЛАЙ. Нет определенности. Вот тут ремарка: «Как бы вспомнив». Что

это? Что вспомнив? Что у отца юбилей? Что его Вовка с ней учится? Странно: когда директор узнает, что она пришла насчет отца, для него, судя по автору, нет никакой неожиданности.

ЕВГЕНИЙ. Действительно, почему директор не удивлен, когда речь пошла об отце? Насколько помню, там читается длительный конфликт отца с директором. Отец не хотел делать липу...

НИКОЛАЙ. Мне кажется, он чувствует свою вину перед отцом...

ВЛАДИМИР. О чем вы говорите? Все это выдумано! Вот я могу рассказать противоположный вариант. Директор крупного предприятия! Какая там вина перед служащим? Да у него таких, как отец, — полно. Все должны делать липу, всем выговор. Он отца и не помнит! Никакого комплекса вины. Иначе, нетипичная история!

КАЦМАН. Володя, вы все-таки не в материале. Мы читаем ремарки, исследуем: почему так, а не иначе, а вы в общей сфере! Вот сейчас дошли до конкретного вопроса: подозревает он или нет, что девочка пришла из-за папы? Ну, директор же не совсем идиот, он помнит, кому объявил выговор! И за что!

АСПИРАНТ. У него по действию: прощупать почву. С чем пришла?

КАЦМАН. «Не унижайте папу!» Вот где все начинается. А директор смотрит на нее и думает: какой вкус у сына. Почти будущая невестка. Знаете, как родители считают?

16 июня 1974 года

Экзамен

В. Розов. «Заступница». Режиссер — Николай П.

После показа Георгий Александрович попросил исполнителей представиться. (Директор — Николай Лавров, девочка — Наталья Боровкова.)

ТОВСТОНОГОВ *{начал разбор, обращаясь к исполнительнице роли секретаря директора).* Важно пронести отношение ко всему, что здесь происходит. Нонсенс! Девочка в кабинете у директора. Хамка! Прорвалась и сидит! Сидит! Это должно проявиться во взгляде, когда вы входите сюда и уходите! Разное отношение к ней и директору. Девочка прорвалась без вашего разрешения? ЧП! В вашей работе прокол. Но он махнул рукой, ладно, мол. И есть передышка. Иначе сек-

ретарша — функциональное лицо.

{Николаю Лаврову.) У вас, к сожалению, есть актерский плюсовой момент, который отсутствует у Наташи Боровковой.

НИКОЛАЙ ЛАВРОВ. Разрешите, я объясню?

ТОВСТОНОГОВ. Пожалуйста.

НИКОЛАЙ ЛАВРОВ. Этот плюс заложен в замысле. Мы решили, что директор немножко похож на конферансье.

ТОВСТОНОГОВ. Но это должно быть органично?! Вот начали хорошо, когда протянули руку, приглашая девочку пройти к столу. И долго-долго ждали, когда она подойдет. И я читал, что вы испытывали некоторое удовольствие от ее смущения. Да, может быть такой стиль, такой способ общения у начальника. Но дальше, на уровне такого правдивого существования Наташи, вы выглядели все-таки несколько искусственно.

Наташа, а вы когда окончили студию?

— Вместе с актрисой вашего театра Алексеевой.

ТОВСТОНОГОВ. Умница! Очень хорошо работаете! Да и режиссер молодец! Не знаю, чья здесь заслуга больше, но если режиссер не измял природу артистов, если у него есть чувство правды, это уже хорошо!

Спасибо! Так, что у нас дальше?

Р. Ибрагимбеков. «Похожий на льва» Эпизоды из второй картины

ТОВСТОНОГОВ. Прежде всего, понравился выбор исполнителей. У Асхаба есть совпадение внутренних, внешних данных и общей культуры. И у Инны Варшавской — попадание. Очень достоверное построение, но надо подтянуть отрывок ритмически, точнее выделить тот момент, когда он стал колебаться в логике жены. Вот он, убежденный в своей правоте, не возражает ей, но есть поворот, начало нового события.

МИХАИЛ Р. Но это за несколько реплик до конца?!

ТОВСТОНОГОВ. Да-да, я и имею в виду несколько реплик...

МИХАИЛ Р. Там, где начинается разговор о сыне. О том, что жена не допустит его в будущем к отцу.

ТОВСТОНОГОВ. Он считал, что можно уйти и не думать о последствиях, но, оказывается, о последствиях не думать нельзя.

МИХАИЛ Р. Это даже можно пластически построить.

ТОВСТОНОГОВ. И пластически, и ритмически — по всем компонентам. И жена поняла, что попала в десятку. Мне понравилось, что в начале сцены незначительный диалог построен на пылесосе. Но излишнее увлечение затянутой оценкой создает несколько искусственное существование актрисы. «Я ухожу», — сказал он, а она слишком долго не воспринимает всерьез его объявление. Да, он и уход — это как-то не связывается, поэтому более удивлена, чем встревожена. Но все-таки пусть постепенно, но вошла в проблему! А у вас не вхо-дит-не входит, и вдруг разом дошло! Это плохо. Должна быть найдена сценическая определенность: вошла сильная женщина и, получив удар, стала слабой. Но, подумав и поговорив с Розой Абрамовной, она собралась и нашла логику, при помощи которой сломала мужа. Что произошло? Человек решил уйти из семьи, но было найдено противоядие, и его не пустили. Вот это надо к следующему разу очень четко прочертить.

В. Розов. «Затейник». Режиссер Вячеслав А. Вторая сцена пьесы

ТОВСТОНОГОВ. Мне понравилась эта работа. Особенно Андрей Толубеев. Протянута линия от начала и до конца. Понятно — о чем. Это было волнующе. И пространство хорошо найде-

но. Сарай какой-то. Страшноватость была. И это есть в пьесе. Молодец. Хорошо.

В. Розов. «Незаменимый». Режиссер Евгений А.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, что ж, мне понравилось. Чуть не хватает философии в финале. Что такое «Надо»? Всю жизнь жил по принципу «Надо». А впервые пришел к сомнению, а надо ли было так жить? И если «не надо», что же получается? Напрасно прожитая жизнь? — Вот что должно повиснуть в финале.

(Сергею Лосеву.) Показалось, что есть некоторый перехлест вначале.

(Евгению Чудакову.) А вы не добрали.

КАЦМАН. Как это ни парадоксально, но вы все время должны искать, как им помочь. Вы чувствуете себя виноватым и хотите им хорошего.

ЕВГЕНИЙ А. Мы так и строили.

ТОВСТОНОГОВ. Построено правильно, но не добрали. И все же общее впечатление очень хорошее. Вот только финал. Последний текст уже не в борьбе с кровопийцей, а выход в размышление о том, как жить дальше? Не разбитый, больной, усталый человек, а активно бьющаяся мысль. Особенность этой пьесы — все хотят хорошего. А в силу разных обстоятельств они вынуждены конфликтовать.

123

ЕВГЕНИЙ. Тут два пути построения линии Семина. Один — шантаж. Он напрашивается. Но хотелось бы избавиться от этого мотива. Второй — родился ребенок, Семин пришел сюда чуть под хмельком, тогда он легко может переходить из одной крайности в другую.

ТОВСТОНОГОВ. Семин понимает, что виноват. Виноват, значит, будет наказан. Но он и представить себе не мог, что они так оценят степень его вины. Шантаж обострять не надо. Он и так на последнем этапе сам собой вылезет. Три четверти отрывка Семин должен уходит с работы от обиды, от несправедливого, с его точки зрения, наказания! *(Сергею Лосеву.)* Молодец! Все понятно, точно, интересно! Темперамент! Горячий задор! Заразительность! Органика! Спасибо!

ЕВГЕНИЙ. Когда еще раз показать вам отрывок?

ТОВСТОНОГОВ. Не надо. Честно говоря, я не ожидал увидеть работы на таком уровне.

Товарищи актеры! От лица педагогического состава выражаю вам благодарность. Большое спасибо! До свидания!

Все актеры, попрощавшись, вышли из аудитории.

Приятный сюрприз! Видимо, работа над «Игроками» подвинула вас к режиссуре. Вы почувствовали актерскую природу, что проявилось во всех ваших показах! Это не значит, что абсолютно все в порядке. В каждой из работ есть ошибки, но есть и база для их исправления.

Важно, что у вас появилось предощущение результата. Верное распределение ролей, во всех отрывках есть совпадение индивидуальности артистов и персонажей.

КАЦМАН. Я хочу присоединить к этому показу и работу Дмитрия М. Мне жаль, что из-за отъезда Краско не была сегодня показана володинская пьеса.

ТОВСТОНОГОВ. Я верю Аркадию Иосифовичу... Итак, главный итог: во всех работах ваше внимание сосредоточилось на артистах. Будем считать, что экзамен состоялся сегодня.

Уроки 1974-1977

РЕЖИССЕРСКИЙ КЛАСС Г. А. ТОВСТОНОГОВА, ВТОРОЙ ПЕДАГОГ-А. И. КАЦМАН
Выпуск 1979 года

Богомазов В. Ф. Ветрогонов В. Ю. Гальперин С. Я. Гвоздков В. А. Гришко В. В. Тростянецкий Г. Р. Чакветадзе Г. С. Шапиро В. М. Шабалина В. Б. Шилов Ю. Т. Шуринова Л. В.

13 июля 1974 года
ТОВСТОНОГОВ ВЕДЕТ КОЛЛОКВИУМ

Абитуриенты, подавшие заявление на режиссерский факультет ЛГИТМиКа, уже прошли консультации, которые носили отборочный характер, выдержали испытания по актерскому мастерству, написали сочинения на тему «Мой театр». И вот для прошедших по конкурсу наступил день, когда надо было сдавать один из самых сложных и самых загадочных экзаменов по режиссуре — коллоквиум.

Еще на консультации говорилось, что вопросы могут быть разнообразные, круг тем широкий: основные этапы развития и крупнейшие произведения русской, советской и зарубежной литературы, осведомленность в области истории театра, драматургии, знание живописи, скульптуры, архитектуры, анализ увиденных спектаклей. Могут быть вопросы и по письменной работе. Насколько глубоко нужно знать все эти темы?.. Сколько бы ни было наборов на режиссерский факультет, каждый раз возникает одна и та же проблема: как проводить собеседование?

Наверное, ни один из руководителей режиссерского курса не мог бы с полной уверенностью сказать, что набор прошел идеально, что отборочные экзамены выдержали самые талантливые, и никто из достойных кандидатов не оказался за бортом.

Как разгадать профессиональную пригодность будущего режиссера? Говорят, режиссером надо родиться. Но как в условиях противоестественной, стрессовой, критической экзаменационной ситуации суметь увидеть, разгадать это врожденное качество?

«В течение многих лет мы вырабатываем разнообразные способы угадывания режиссерской одаренности, — пишет в своей книге "Поэзия педагогики" М. О. Кнебель. — И все же не можем сказать, что выработали их окончательно и удовлетворены результатами».

«Дело в том, — соглашается с выдающимся театральным педагогом Г. А. Товстоногов, — что определить способности человека, его творческую пригодность к занятию режиссурой сложнее, чем в какой-либо другой отрасли, настолько еще не выявлены, даже не познаны до конца черты дарования, специфичные для данной профессии».

Эксперимент... Точно так же, как один набор, один курс не похож на другой, различны и (при утвердившихся с годами, с опытом принципах) методы, приемы преподавания. Каждый раз в течение пяти лет обучения идет поиск новых, наиболее точных инструментов для определения и развития одаренности. Не похожи и собеседования разных лет. Причем вступительные экзамены — начало эксперимента, начало творческого воспитания будущих режиссеров.

Что представляют собой данные записи? Они не являются строго стенографическими. Автор хотел проследить за тем, как Товстоногов ведет собеседование. Но в проведении экзамена кроме Георгия Александровича и его многолетних сотрудников — Аркадия Иосифовича Кацмана и Марка Львовича Рехельса — участвовала целая группа педагогов института. Конечно же, в записях отсутствуют значительные подробности. Тем не менее, это часть подлинного экзамена, проходившего 13 июля 1974 года в три часа дня.

Их было более двухсот. Осталось менее пятидесяти. Примут только одиннадцать. Конкурс по-прежнему большой: четыре человека на одно место.

Итак, первая пятерка поступающих.

А. И. Кацман раздает абитуриентам репродукции картин, просит подумать и рассказать, в каком событии находятся персонажи.

— Попытайтесь определить, какие обстоятельства привели действующих лиц картины к

этому событию? — продолжил Георгий Александрович. — Вы должны разгадать происшествие, ситуацию, запечатленную художником. Хорошо бы придумать еще одно, неофициальное, свое название картины, с точки зрения события, вскрытого вами... Это понятно? Тогда перейдем к следующим заданиям. На данную вам тему надо будет сочинить небольшой рассказ. В течение

двух минут вы раскроете максимум ассоциации, которые у вас вызывает предложенная тема ... И третье: сценический эквивалент. Я назову понятие, содержащее в себе событийное начало, а вы должны будете придумать, как оно сценически может быть выражено?

После того как Товстоногов распределил темы рассказов и сценических эквивалентов, один из поступающих попросил еще раз объяснить, чем все-таки отличается второе задание от третьего.

— Сценический эквивалент — это понятие, выраженное средствами театра. Как бы открывается занавес, и вы рассказываете о том, что мы видим на сцене. Вы можете сочинить столкновение действующих лиц, решить время и место действия, придумать декорации, иными словами, в застывшем мгновении, как в фотографии, проявить собственное понимание смысла, заключенного в том или ином отвлеченном понятии... В рассказе же нас интересует, какой круг ассоциаций вызвала у вас предложенная тема. Средства не театральные, а литературные, описательные. По сути, речь идет о сочинении маленькой новеллы. Если в сценическом эквиваленте, скажем, в таком, как «Час пик» или «Катастрофа», «Одиночество», «Проводы», «Смерть», определение места действия может иметь решающее значение, то будет жаль, если ваша новелла сведется лишь к описанию места действия. Хотелось бы, чтобы в результате вашего рассказа возник образ. Образ «Вокзала», «Порта», «Казармы», «Больницы», «Кладбища». Мы следим за небанальностью мышления, нам важно знать, в каком направлении развито ваше воображение.

Есть еще вопросы? Нет?.. Тогда, пожалуйста, вы вчетвером пройдите в соседнюю комнату. Там на столах бумага, карандаши. Готовьтесь. А вы присядьте сюда.

Перед экзаменационной комиссией абитуриентка Л. Короткое знакомство: училась в университете, по семейным обстоятельствам бросила, поступила на заочное отделение режиссуры Института культуры, но поняла, что основа будущей профессии — культпросветработа, ей же хочется заниматься профессиональной режиссурой.

—Как вы относитесь к живописи?

—С восторгом!

—Даже так? Значит, у нас к вам будут повышенные требования. Как, по-вашему, кто из русских художников близок к французскому импрессионизму?

—Коровин, Саврасов...

—Можете это доказать?

—Мне так кажется...

—«Мне так кажется» — не доказательство. Скорее, это ваше отношение. Постарайтесь убедить нас фактами, что оно верное. Чем импрессионистов напоминает Саврасов?

—У него интересные цветовые сочетания.

—Цветовые сочетания интересны у многих художников. Что такое импрессионизм? Как переводится это понятие?

—Импрессионизм — не знаю, точно ли это — мгновение какого-либо явления, миг, движение...

—Впечатление...

—Да-да, дословно так переводится.

—Каких французских импрессионистов вы знаете?

—Люблю Ренуара... Помню — только без названий картин — я их с трудом запоминаю — Клода Моне, Мане, Дега, Сезанна, Гогена, Ван Гога...

—А не можете сказать, в какой стране Ван Гога — кроме Франции — почитают за национальную гордость?

—Не знаю.

—В Голландии. Там есть его музей в Амстердаме. Во Франции он жил лишь некоторое время... Ну что ж, вернемся к Саврасову. Кого из импрессионистов он напоминает и чем?

—Пейзажистов... Конкретно с кем-либо сравнивать трудно.

—Ну вот, скажем, «Грачи прилетели». Помните эту картину?

—«Грачи прилетели» — самая известная картина Саврасова, но импрессионистов напоминает другая... Проселок... И такой сложный эффект освещения. А вообще-то Саврасов — передвижник.

—Перечислите передвижников.

—Ну, это все классики...

—Какие?.. Вы сказали: классики. Кого вы имели в виду?

—Ге, Маковский, Крамской...

—Еще?

—Сейчас сосредоточусь.

—Пожалуйста.

—Перов, Шишкин, Мясоедов, затем Суриков, Репин...

—Ну вот... А то говорите: все классики — а классиков только трое.

—Да, передвижников было много. Еще Левитан, потом, по-моему, некоторое время в их число входил Куинджи... Кстати, он тоже напоминает импрессионистов, но это опять же мое личное ощущение, доказать не могу.

—Что вы можете рассказать о Крамском?

—Он портретист.

—А как об одном из руководителей общества, в этом свете, вы о нем знаете?.. Ну хорошо, каковы особенности Крамского-портретиста?

—У него большая портретная галерея... Художники, писатели. Насколько я помню, почти всегда темный фон за спиной. Все внимание на лице, на глазах... По-моему, нет пейзажа. Но, может быть, и ошибаюсь. Да-да, есть картина: девочка в белом платье, а вокруг скамейки, где она сидит, сад... Такой тургеневский-тургеневский!

—Тургеневский?.. Ну, раз имя названо, давайте перейдем к литературе. Что вам известно об отношениях Тургенева и Достоевского?

—О личных взаимоотношениях?

—Если вам известно, то расскажите и о личных.

—По-видимому, они были врагами. Во-первых, потому что они две яркие личности, индивидуальности... Они по-разному ощущали действительность. Во-вторых, у них были разные взгляды на цели настоящих литераторов. Поэтому я так интуитивно и делаю вывод: они не могли не быть врагами...

Если же касаться их творчества, то, мне кажется, Достоевский больше философ, чем писатель. Тургенев — лирик... У Тургенева нет философской остроты Достоевского, он менее заострен.

—Смелое утверждение. Вы можете это доказать?

—Доказать? Попытаюсь. Главное — различие в условиях их жизни. Тургенев никогда так материально не нуждался, как Достоевский. Долгая жизнь Тургенева в эмиграции...

—В эмиграции?

—Ну, за границей!

—Это не совсем одно и то же... А разве Достоевский не был за рубежом?

—Был...

—Ну так что?.. Вы напрасно теряетесь. Я же не говорю, что вы не правы. Вы выдвинули версию. Я с ней спорю. Отстаивайте свое мнение, доказывайте!

—Я хотела сказать: они были из разной социальной среды, и это решило все, вплоть до взглядов на жизнь. Все исследователи пишут о поспешности, небрежности письма Достоевского. У Тургенева все отточено до блеска. Достоевский в погоне за деньгами спешил сдать материал заказчику. Тургенев, по-моему, никогда не спешил, писал в свое удовольствие.

—Хорошо бы подтвердить свою мысль какими-либо произведениями.

—Произведениями?.. Мне кажется, Тургенев никогда бы не смог написать «Записки из мертвого дома», а Достоевский — «Записок охотника», потому что Тургенев не стоял на эшафоте, как Достоевский.

—Вспомните пять самых крупных произведений Достоевского. Я бы назвал их романы-трагедии.

—«Бесы», «Идиот», «Братья Карамазовы», «Преступление и наказание»...

—И пятый? Ну, пусть четыре. Какой из них у вас вызвал наиболее глубокое впечатление?

—«Братья Карамазовы».

—Какая главная мысль романа?.. О чем он, какова его тема?

—Я не берусь сейчас сформулировать...

—Назовите братьев.

—Иван, Дмитрий, Алеша.

—И?..

—А-а-а, Смердяков!

—А все-таки, какой пятый роман, не помните? Ну, раз не помните, ладно.

—У него много произведений...

—Много. На эту тему у нас с вами спора не получится.

—Может быть, «Униженные и оскорбленные»? Конечно, как же я могла забыть? Я видела ваш спектакль в Ленкоме, две редакции! И читала этот роман!

—Я имел в виду «Подросток». На мой взгляд, «Униженные и оскорбленные» — преддверие этих пяти произведений.

Кого из драматургов испанского Возрождения вы можете назвать?

—Сервантеса.

—Какие пьесы у Сервантеса?

—«Интермедии».

—Еще?

—Сейчас не могу вспомнить.

—А драматургов?

—Назовите пьесу. Я вам назову фамилию драматурга.

—Пьесу? Пожалуйста. «Звезда Севильи».

—Георгий Александрович, извините, пожалуйста, но если можно, еще?

—«Собака на сене». *(Ответ прозвучал стремглав.)*

—Лопе де Вега.

Товстоногов обернулся к членам комиссии.

— Вы не обратили внимание, — я это замечаю не в первый раз, — Лопе де Вега обязательно узнают по «Собаке на сене», а «Звезда Севильи» почему-то никому ничего не говорит!..

Перейдем к театральной жизни... Вы бывали в Москве?

—Да.

—Спектакли каких театров произвели на вас наибольшее впечатление?

—Театра на Таганке. Я была там несколько раз.

—Удалось? Очень хорошо. Назовите спектакли.

—Сейчас...

—Что же вы спектакли театра на Таганке вспоминаете как драматургов испанского Возрождения?

—Я там очень давно была... «Антимиры», потом... «Павшие и живые»...

—Как-то странно вы сникли на самом простом вопросе... Я спросил о наиболее глубоком впечатлении, непосредственно касающемся избранной вами профессии. Вы называете прекрасный театр, но с трудом вспоминаете его спектакли. Что это значит?

—Я мало видела спектаклей за последнее время...

—Последнее время — понятие растяжимое... Кто такой Сулержицкий? Вы слышали такую фамилию?

—Да, это очень видная фигура. Сподвижник Станиславского. Известен по первой студии МХАТа.

—Ас кем из видных писателей он был хорошо знаком?.. Вы читали «Мою жизнь в искусстве»?

—Да.

—Там об этом написано. Не помните? Со Львом Николаевичем Толстым.

—Да, я вспомнила.

—А как вы относитесь к Толстому?

—Прекрасно!.. Я считаю, это лучший русский писатель! Он сыграл огромную роль в развитии русской культуры!

—Наверное, не только русской, но и мировой?

—Да, безусловно. Я очень люблю Толстого...

—И хорошо его знаете?

—Надеюсь.

—Расскажите о его повести «Холстомер».

—Я не помню такой...

—Вы же только что сказали, что хорошо его знаете?!

—Я читала «Анну Каренину», «Воскресение», «Войну и мир»...

—Это еще далеко не все... Поскольку вы так любите театр на Таганке, ваш эквивалент — «Час пик», рассказ — «Казарма».

Получив репродукцию картины, абитуриентка ушла готовиться в соседнюю комнату. Члены комиссии успели обменяться мнениями, пока предварительными — пройдена только часть экзамена, и место за столиком заняла абитуриентка С.

—Расскажите о себе. Только коротко, пожалуйста. Что вы делали между школой и поступлением сюда?

—Окончила Н-ский институт искусств. По профессии я режиссер народного театра.

—Институт искусств? Ну и чему же вас там обучали?

—Всему. Только в малом объеме.

—У вас уже есть одно режиссерское образование, зачем вам второе?

—У нас обучали непрофессиональной режиссуре... То есть я ничего плохого не хочу сказать про свой институт, но там делали упор на актерское мастерство. Я попробовала свои силы в народном театре — не получилось. Тогда поступила в профессиональный театр. Актрисой. Отработала несколько месяцев.

—Успели что-нибудь сыграть?

—Да. В «Трибунале». Сразу две роли.

—Почему две?

—Не сразу, а по очереди.

—Об этом я догадался. Меня интересует причина очередности: провалили первую роль, тогда, чтобы вас испытать еще раз, вам дали вторую? Или наоборот: так гениально сыграли, что вторую роль получили в награду?

—На первую роль меня назначили, на вторую я подала заявку. Она мне больше нравится.

—Ах так?!

—Да... Сейчас одновременно работаю в двух театрах: в Ростове и Таганроге.

—Как это?

—Между ними час езды.

—А как же вы репетируете?

—Через день... Мне разрешили!

—Ну, если у вас так удачно складывается актерская жизнь, то почему бы ее не продолжить?

—Нет! Я твердо решила поступать именно сюда.

—Поверните к нам картину и расскажите о ней.

—Перов. «Приезд гувернантки в купеческий дом»... Отменено крепостное право. Обедневшее дворянство, богатеющее купечество. И поскольку у большинства дворян материальная база расплывчата...

—Не надо исторической справки, — прервал абитуриентку А. Кацман. — Приступайте сразу же к анализу ситуации.

—Я и анализирую... Обедневшая дворянка, голодная, вынуждена искать заработок у купцов... А купец и вся семья жирные. Они ее будут третировать, если возьмут. Но, по-моему, ее не возьмут? Да, не возьмут.

—Почему вы так решили?

—Жена купца не позволит. Вон как она рукав закатывает. Так бы и ударила эту девушку. Все удивляются, рассматривая гувернантку, а жена купца уже ее ненавидит. Сынок затаился. Он уже имеет на нее виды. За спиной хозяина, наверное, его сестра. Она и дочка вытянули головы: вот, мол, дворянка, а пришла, теперь нам кланяются!.. Сбоку, вот в этой двери, видимо, или брат купца с семьей, или приживалы. Они смеются: худенькая какая! В общем, все против нее. Этим противопоставлением подчеркивается социальный конфликт.

—Так что же здесь происходит? — попытался подытожить рассказ абитуриентки Аркадий Иосифович.

—Они хотят показать, что купечество выше дворянства.

—А как бы вы назвали эту картину?

—«Луч света в темном царстве».

—Так бы мог назвать картину Добролюбов. А вы?.. В каком событии живут персонажи?

—Они хотят... они хотят поиздеваться над ней...

—«Они хотят» — это цель, я же спрашиваю о событии.

—Событие не означает действие, — пояснил Товстоногов.— Событие подсказывает действие, но оно не адекватно ему. Понимаете? Каким отглагольным существительным вы назвали бы это произведение?

—Им нужна гувернантка? -Да.

—А почему он не берет рекомендательное письмо?

—Рассматривают ее... Куда ему торопиться?

—Ну, так название?

—Может, «Испытание чести», «Третирование»?

—Давайте перейдем ко второму заданию. Какой у вас рассказ?

—«Порт».

—Пожалуйста.

—Я представляю себе это так: Александрия. Средиземное море. Все очень красиво и, в то же время, голод. Голод в контрасте с красотой.

—Как это мы поймем? — спросил Кацман.

—Сейчас расскажу... Стоят советские корабли и американское судно. И дети пытаются залезть на эти корабли. Наши дают им хлеб, а американцы нет! Они вот с такими злыми лицами, с засученными рукавами... видят, что дети карабкаются, и скидывают, скидывают их вниз, в море!

—Жестокие американцы!

—Так и есть!

Аркадий Иосифович предложил перейти к следующему заданию, но Георгий Александрович сказал, что у него есть еще вопрос по рассказу.

—Я все-таки хочу понять, что значит: «Так и есть!» Вы так уверенно это произнесли, что мне невольно захотелось спросить: а что, разве вы не можете представить себе добропорядочного американца, который кормит детей бутербродами с икрой?

—Могу... — подумав, ответила абитуриентка и, предвкушая следующий вопрос, добавила. — Но ведь то, о чем я сейчас рассказала, было до приезда Никсона в Советский Союз! Вообще до переговоров!

После паузы — шквал хохота. Абитуриентка изумленно оглядела членов комиссии, аспирантов, студентов старших курсов, всех присутствующих и улыбнулась.

—Напомните третье задание, — попросил Товстоногов.

—Найти сценический эквивалент слову «смерть».

—Мы слушаем вас, — Георгий Александрович обернулся, и мгновенно повисла тишина.

—Кладбище. Деревенское кладбище. Могилы. Кресты... Видно, что могилы заброшены. А справа на переднем плане памятник с красной звездой. И около него стоят пионеры с цветами...

—И это эквивалент слову смерть? — включился в диалог М. Рехельс. — А как еще можно назвать событие, о котором вы рассказали?.. Жизнь — можно так назвать? Или память?

—А, может, вам лучше быть артисткой? — вернулся к началу разговора Георгий Александрович.

—Нет, я хочу быть режиссером.

—Почему?

—Очень много сейчас молодых людей, которые ходят без дела, и надо воспитывать молодую поросль.

—Воспитывать надо, несомненно, но у вас есть прекрасная профессия, вы всегда на виду, вам подражают...

—Тут возможностей больше!

—А кинематограф? Там возможностей еще больше!

—Мне нравится профессия театрального режиссера.

—Значит, дело не только в том, чтобы воспитывать, но и себя найти, да?

—Да, конечно!

—А не рано ли вы избрали этот путь? Очень наивны ваши рассуждения для этой профессии.

—И письменная работа наивна, — добавил Рехельс, которому была поручена проверка сочинений на тему «Мой театр». Кратко пересказав содержание и дав оценку, Марк Львович заключил. — Вы хорошо сдали экзамен по актерскому мастерству. Письменная работа вызвала сомнение, но, знаете, бывает: человек плохо излагает мысли на бумаге, а в беседе убедителен. Вот это и нужно было узнать, проверить...

—Я очень хочу учиться!

—Ну, раз хотите, следовательно, вы как-то готовились к поступлению? Читали литературу, изучали живопись, музыку?

—Конечно!

Небольшое, но необходимое отступление.

Почему Товстоногов продолжил собеседование, несмотря на фактически уже вынесенное решение: не брать. Опыт предыдущих экзаменов говорил о том, что в ректорат института неоднократно поступали жалобы от проваливших коллоквиум абитуриентов, которые обвиняли комиссию в отсутствии вопросов по смежным искусствам. Чтобы не было ощущения несправедливости, абитуриенту предоставляли возможность исправить положение или убедиться в том, что оно неисправимо. Кроме того, существует волшебное «а вдруг?». Актерский тур пройден достойно, есть ощущение процесса, обаяние, заразительность. Да, письменная работа и рассуждения по заданиям наивны, но, может быть, следующий комплекс вопросов раскроет новые, не предугадываемые сейчас качества абитуриентки? И, наконец, еще не ясно, сколько времени можно отвести на беседу с каждым из поступающих, чтобы за эти три экзаменационных дня коллоквиум прошли все сорок три человека. Идет естественный процесс адаптации... Конечно, нетрудно сделать простой арифметический подсчет, установить четкие временные границы, но речь ведь не о времени, а о живых людях, о судьбах...

Собеседование продолжалось.

—Кого из современников Шекспира вы можете назвать? Я имею в виду крупных писателей — драматургов эпохи царствования Елизаветы.

—Не помню.

—Никого?

—Никого.

—Жаль.

—Я готовилась, но больше по русскому искусству.

—Ах, вы в ладах с русской историей? Хорошо. Кто был первым русским режиссером?

—Станиславский!

—Разве? А до него?

—А-а-а. Федор Волков.

—Это актер... А вот кто был первым русским режиссером, то есть человеком, к которому с наших современных позиций можно применить это понятие?.. Элементы режиссуры были и у Пушкина, и у Гоголя, и у Щепкина, но назвать их режиссерами можно лишь условно. Скажем, каждый крупный писатель — режиссер своего произведения... Сейчас же речь идет о профессионале театра, который первым сформулировал теоретически и применил на практике основные принципы режиссуры. Причем, в общих чертах, мы этими принципами пользуемся до сих пор... Фамилия Ленский вам что-нибудь говорит? Вы слышали о нем?.. Нет? Та-ак. Назовите русских

поэтов второй половины XIX века.

—Некрасов ... В общем, они все были реалистами.

—Перечислите несколько фамилий. Мы готовы услышать и символистов.

—Тютчев, Фет, Майков, но это чистое искусство!

—Ну и что, что чистое?

—Ничего.

—Вы так сказали, будто это плохо?!

—Нет, я очень люблю эти стихи!

—Очень. Тогда прочтите нам некоторые из них.

—Наизусть?..

—Да, а что вы так удивились? Если вы очень любите стихи, то помните их, вероятно?.. Нет?.. А живопись вы любите?

—Да... Например, мне нравится Тициан...

—Расскажите о нем, что помните.

—Тициан — более поздний...

—По отношению к кому?

—К импрессионистам...

—Ну, что вы?!

—Я оговорилась.

—К фламандцам, вы хотели сказать?.. Ну что ж, у членов комиссии есть вопросы? Нет? Спасибо, вы свободны.

—Прошу вас! Последний вопрос! Спросите меня по русской живописи!

—Вы знаете художников «Мира искусства»?

—Назовите, пожалуйста, одного, и я скажу обо всех остальных!

—Одного? Пожалуйста! Бенуа.

—А он разве русский?

—Я остаюсь при своем мнении: вам учиться режиссуре рано.

—Спросите меня по американской драматургии. Я читала!

—Что вы читали?

—Пьесы Уильямса.

—Кроме «Стеклянного зверинца» и «Трамвая "Желания"» что вы помните?.. Все. Спасибо.

—Все, да?

—Да, на сегодня достаточно.

Первые слезы. Поражение. Волшебное «а вдруг?» не случилось. Трудные вопросы? Да, пожалуй. И про современников Шекспира, и про первого русского режиссера, и про пьесы Уильямса, кроме двух самых популярных... Но у абитуриентки высшее образование. Высшее театральное образование. Отсюда и вопросы повышенной трудности, ни на один из которых не прозвучало ответа, дающего возможность развить диалог и компенсировать банальный, вульгарно-социологический, «школярский» ход рассуждений.

Перед экзаменационной комиссией абитуриент Г.

—Расскажите коротко, что вы делали между школой и сегодняшним днем?

—Окончил медицинский институт. Врач. В годы учебы и по сей день занимаюсь в театральном коллективе института.

—Что вас привело на это место?

—Мечтал стать актером. Всю жизнь. Трезво оценив свои данные, в театральный не поступал. В студии медицинского постоянно менялись руководители. Однажды возникла мысль, что могу ставить не хуже. Актерские возможности, вроде бы, остались прежними, скудными, но комплекс по этому поводу пропал. Пусть я не очень гибок и выразителен, зато в логике не усту-

паю нашим режиссерам. Пусть это не покажется излишне нескромной самоуверенностью. Постепенно стал возникать конфликт и в решении образного хода...

—Что привело вас сюда, кроме конфликта с режиссерами?.. Вы, наверное, внутренне готовились к этой профессии? Читали литературу? Может быть, что-то пытались поставить?

—Да, «Турандот» Гоцци.

—Расскажите о замысле и решении вашего спектакля.

—Я прочел практически всю литературу по первой постановке пьесы Вахтанговым. Спектакль, возобновленный Симоновым, расходится с первой редакцией по существу. Истинная импровизация, на мой взгляд, отсутствует. Она заменена штучками, зазубренными анекдотами не всегда достойного вкуса. Стремление к актуальности привело их к штампам...

—И что же вы противопоставили этому решению? — спросил Кацман.

—Подлинную импровизацию.

Аркадий Иосифович попросил пояснить, что это значит.

—У меня спектакль не получился, — ушел от прямого ответа абитуриент. — Не хватило ни режиссерского, ни актерского мастерства для воплощения замысла. Не смог добиться атмосферы студийности. Традиции коллектива иные. Вроде бы, и индивидуальности интересные, и импровизировать умеют...

—Вы бы не могли привести конкретный пример наиболее, на ваш взгляд, удавшегося эпизода из вашей работы, — предложил Товстоногов.

—Были этюды... Интересные заготовки... Но потом артисты не повторяли так же свежо и импровизационно то, что однажды удачно сделано. Говорить о каком-то эпизоде, который получился, я не могу. Это было бы неправдой...

Кацман повторил свой вопрос о подлинной импровизации. Что вкладывает абитуриент в это понятие?

—Раньше думал, что импровизация — это театр дель арте: артисты импровизируют в заданных обстоятельствах. Потом понял, что суметь, как в первый раз, сыграть и во второй раз, и в третий — это тоже импровизация, только требующая более высокого умения.

—И все-таки жаль, что вы не можете привести пример из своей работы, — подытожил тему разговора Георгий Александрович. — Вы достаточно определенно высказались по поводу последней редакции вахтанговского спектакля, но без контрпримера невозможно понять и ваши критерии...

Вы ленинградец? -Да.

—Эрмитаж часто посещаете?

—Стараюсь.

—Кто такой Эль Греко?

—Испанский художник... Век? Конец XVI, первая половина XVII века.

—Какие-нибудь картины не припомните?

—«Петр и Павел», например.

—Какие характерные особенности его живописи?

—У Эль Греко во всех картинах такой расплывчатый синеватый тон... По-моему, Петр в плаще желто-зеленоватого цвета, Павел в красном, но все равно общее ощущение тона такое могиловатое, фигуры удлинены. У апостолов резкое, даже конфликтное выражение лиц. Доброе, доверительное у Петра и непреклонное у Павла. Так, кажется.

—Каких еще испанских художников этого же периода вы помните? В чем сходство и отличие их творчества и творчества Эль Греко?

—Помню только Веласкеса... Картина, где несколько человек сидят за столом. «Ужин» или «Завтрак» — трудно сказать. Темный-темный фон. То ли от времени, то ли так задумано было. Разгар беседы. Причем, такое впечатление, что говорят все с кем-то, кто находится на месте художника. То есть за рамой еще один собеседник... Какая-то еда на столе. Все очень материально, достоверно. Если у Эль Греко, говоря сегодняшим языком, по теме фантастика, то есть, я хочу сказать, что реальных людей он одевает в одежды легенды, то у Веласкеса реальный мир таков, каким он был и каким его видел художник. Может быть, это и неправильно, но я сужу по

картинам, которые мне запомнились, а запомнилось, к сожалению, мало, поэтому, возможно, я не имею права делать обобщение на все их творчество. Но почерк Эль Греко и Веласкеса в этих картинах настолько различен, что, если бы мне показали другие картины этих художников, думаю, я сразу бы их отличил.

—А какие у вас отношения с музыкой?

—С музыкой еще более сложные...

—Почему?

—Если честно признаться, до сегодняшнего дня самым страшным для меня экзаменом была вокальная часть актерского тура. Слышу, как вру, фальшивлю, а правильно ноту взять не могу...

—Мы простили вам этот недостаток, надеясь, что он не мешает вам интересоваться музыкальной жизнью? Тем более, что внутренний слух, как вы считаете, у вас есть.

—Да-да, конечно...

—Назовите представителей «Могучей кучки».

—Кроме Бородина и Мусоргского никого не помню, а гадать не хочется. По-моему, их было пятеро.

—«Могучая кучка» или кружок... — подсказал Рехельс. — Не помните, как он называется?

—Нет.

—Балакиревский, по имени главы.

—Назовите поэтов нашего века, которых вы хорошо знаете.

—Блок, Брюсов, Андрей Белый, Маяковский, Мандельштам, Есенин, Ахматова, Цветаева, Хлебников...

—У членов комиссии есть еще вопросы?

Последовал вопрос о том, что нового внес в стиховедение Андрей Белый.

—Вы знаете, мне легче прочесть наизусть стихотворение Белого, чем сказать, что нового он внес в поэзию. Я с огромным трудом достаю поэтов этого периода...

—Вы ленинградец, — напомнил абитуриенту член приемной комиссии. — А у нас есть публичная библиотека...

—Да, я там в основном их и переписываю... Но представления об эпохе в целом, как это ни прискорбно, не имею. Не говоря уже о периодизации творчества.

Товстоногов предложил перейти к заданиям.

—Сценический эквивалент «Очередь»... Южный поселок. Дверь магазина. На ступеньках сидит человек, дремлет. То ли разморило от жары, то ли пьяный. Подходит второй. «Что-нибудь будут давать?» Первый решил, что его хотят ограбить, попытался подняться, не хватило сил. Прохрипел: «Ка-ра-у-у-у-л...» И снова заснул. «Каракули?» — Переспросил второй. «Надо же! Здесь будут давать каракули!» Появился третий, четвертый, пятый... Постепенно разнесся слух, что будут давать «Жигули»... Все.

—И вы можете поверить, что в очереди дают «Жигули»? Вы это видели?

—«Жигули» — нет, но я могу себе представить, что вот такая очередь могла бы образоваться из-за ковров...

—Анекдотичная, но не очень правдоподобная ситуация.

Рехельс заметил, что, видимо, абитуриент не уловил разницу в заданиях. Внеся фактор времени, он придумал рассказ. Неправдоподобный, в жанре анекдота. Сценического эквивалента, то есть фотографии, картины, где по композиции, по отбору и расположению деталей мы смогли бы прочесть тему, не было. Абитуриент согласился: разницу в заданиях он понял только сейчас. И тут же попросил разрешения на второй вариант уже не рассказа, а сценического эквивалента.

—В отличие от спортсменов, у вас только одна попытка, — сказал Товстоногов, но, увидев, как абитуриент вдруг совершенно пал духом, обратился к членам комиссии. — Ну что? Сделаем исключение?

Никто из членов комиссии не возражал, но, тем не менее, Георгию Александровичу напомнили: по плану сегодня коллоквиум должны пройти пятнадцать человек, но, судя по всему, пройдут только десять. Товстоногов ответил: «В любом случае торопиться не будем, особенно в спорном».

—Рассказывайте, а то вы уже совсем голову повесили.

—«Очередь». Средняя Азия. Растрескавшаяся от зноя земля. Источник, из которого в кувшин по капле стекает вода. За этим кувшином еще один. И еще... Их целая вереница. Где-то неподалеку, в тени корявого дерева, группа людей.

Нестерпимая жара и ожидание.

—Ну что ж, это уже ближе к делу. Не зря боролись за второй прыжок... Какая у вас репродукция?

—Маковский. «На бульваре»... Он рабочий. Она из деревни. Наверное, только что приехала. Узелок рядом. В руках — не могу точно определить — лоскутки какие-то. Возможно, она прижала грудного ребенка. Зябко. Осень. Ветер рвет листья с деревьев. Она съежилась и от холода, и от горя. Приехала, нашла, а он пьяный, с гармошкой, чего-то поет...

Кацман обратил внимание абитуриента на фигуры справа и на дальнем плане, за оградой.

—Зачем художнику понадобились прохожие?

—По-моему, для достоверности.

—Достоверности чего?

—Бульвара.

—И только?

—Если бы в картине не было прохожих, то художнику нужно было бы что-то изменить. Может быть, написать не день, а поздний вечер. Или не бульвар, а укромный уголок сада. По бульвару же обычно ходят люди, и это естественно.

—Значит, Маковский просто фотографически отразил жизнь?

—Я бы так не сказал. Фотография не претендует на обобщение, а тут оно есть.

—В чем оно заключается?

—В конфликте между женой из деревни и мужем, считающим себя городским. Он даже оделся по моде и гармонь завел.

—Что между ними произошло, с точки зрения события, и как вы бы назвали эту картину?

—Между ними произошло объяснение, возможно, даже ссора. А сейчас события нет. Оно кончилось.

—Простите, что вы сказали? — переспросил Кацман. — Что сейчас?

—Сейчас события нет, а идет развитие действия. Она решает, что ей делать, а он поет.

—Как это нет события? Мы каждую единицу времени живем в каком-либо событии. Почему вы пользуетесь терминологией, которой не владеете? Событие — это не мгновение, а процесс. Процесс жизни. Вот сейчас вы живете в событии под названием «Коллоквиум». А если сузить круг обстоятельств, то событие — «Разбор картины Маковского "На бульваре". А если еще конкретнее, то процесс, в котором мы существуем, можно назвать "Выяснение, что такое событие"».

—Или «Лекция о событии во время коллоквиума», — внес свое предложение названия Товстоногов. — Давайте, Аркадий Иосифович, простим молодому человеку путаницу в понимании элементов и категорий системы. Он еще не студент и имеет право ошибаться... Разберемся по существу. Аркадий Иосифович и я спрашиваем вас: как бы вы назвали эту картину и почему?

—Мне кажется, самое точное название дал художник «На бульваре».

—Вы достаточно подробно описали то, что мы видим, — продолжил Георгий Александрович. — Теперь нас интересует все, что стоит за визуальным рядом. Почему они встретились именно на бульваре, а не у заводской проходной? Или там, где он живет? Как они сюда попали? Почему у него гармонь? Он что, всегда ее носит с собой?

—¶А, может быть, она не приехала? — предложил студент. — Может быть, она тоже живет здесь? Но он опять запил, она собрала узелок, завернула ребенка и решила вернуться в деревню? Иначе не прокормить?! Не выдержала, нашла мужа, сказала... А он запел жалостливую песню. И это ответ. Никому нет дела до ее горя: ни мужу, ни прохожим. Я не прав был, вероятно. Прохожие не просто для антуража, они как бы подчеркивают безразличие. Каждый занят собой.

—И какое все-таки название вашей версии? — спросил Кацман.

—Трудно найти точные слова... «Распад»?!

—«Распад» — объемное понятие; если не оговорить, что именно распадается, то создается впечатление масштабного происшествия. Вы не согласны? — спросил Аркадий Иосифович.

—Тогда, может быть, «Беда»?!

—Скорее.

Товстоногов попросил Рехельса дать краткую характеристику письменной работы абитуриента. Тема касалась театра и импровизации, о которой сегодня говорилось достаточно. Марк

Львович сказал, что у него нет вопросов, не было вопросов и у членов комиссии. Георгий Александрович закончил беседу.

Тут же решили пропустить абитуриента на следующий тур — постановку этюда. Мнение было единогласным, несмотря на то, что каждый из этапов беседы экзаменаторы оценивали поразному. Одним показались интересными вступительная часть и рассказ о «Турандот», кто-то не согласился, считая, что поступающий, заготовив монолог заранее, был как бы в маске, а самим собой стал позже, когда возникли трудности с заданиями, и он сумел собраться, сориентироваться, проявил гибкость. «Да, был зажат вначале, — согласился Товстоногов, — отсюда излишняя претенциозность, которая слетела, как только он почувствовал, что провалил первое задание... Нахвастался. Есть ли эрудиция, сказать трудно, но, во всяком случае, если он говорит о том, что хорошо помнит, то проступает и позиция, и фантазия работает, и воображение... Насколько чувствует процесс, насколько воображение будет сочетаться со спецификой профессии — можно только гадать...»

Перед комиссией абитуриент Б.

—Вы актер. Почему вы решили сменить профессию?

—Если коротко, то стало мешать ощущение целого, которое часто не совпадает с решением спектакля постановщиком.

—А как обстоят ваши актерские дела? Что вы успели сыграть?

—Если вы думаете, что я пришел сюда, потому что мало играю...

—Почему вы решили, что я так подумал?

—Вы спросили про актерские дела... Я был занят в театре еще с третьего курса училища... Курсом руководил главный режиссер ТЮЗа. Я успел не только много сыграть, но и участвовал в ряде постановок в качестве ассистента.

—Напомните ваш сценический эквивалент.

—«Проводы»... Можно рассказывать? Комната. Открытые дверцы шкафа, тумбочек, какие-то разбросанные вещи... Столик. Горит настольная лампа. Около нее записка. Ее только что прочла женщина, устало сидящая на стуле. У ног сетка, сумка, набитая продуктами...

—Несостоявшиеся проводы? — спросил Кацман. — Так называется ваш эквивалент?

—Да, мне не хотелось впрямую. Но если нужно, у меня есть еще вариант... — члены комиссии не успели переглянуться, как он продолжал. — Дверь, разделяющая сцену. С одной стороны спиной к ней прижался человек в пальто, в шапке, с чемоданом. С другой стороны, поднявшись на задних лапах, передними упираясь в дверь, собака, овчарка...

Аркадий Иосифович выразил сомнение, «Проводы» ли это, а может быть, «Встреча»? Абитуриент попытался защитить свою версию названия, а затем махнул рукой, сказав, что есть еще один вариант. Тогда замахали руками члены приемной комиссии, предложив перейти ко второму заданию.

— «Кладбище»... Вы говорили о круге ассоциаций, об образе. И я подумал, что об этом тоже можно рассказать не впрямую, не буквально, потому что кладбище — не только место захоронения людей... Огромная библиотека на замке — разве это не кладбище? Елки, миллионы елок, выброшенных после новогодних праздников... Или книги, сжигаемые на костре... Распилен-

ный, сваленный и никому не нужный, мокнущий лес вдоль железных дорог... Комната, заставленная мебелью, разной по цвету, по стилю. Ее столько, что не пройти человеку... Шкаф, набитый шмотками, которые никто никогда не наденет... Машина, не помню, как она называется, собирающая бродячих собак... Мне кажется, все это тоже «Кладбище»... Я сумбурно и бессюжетно говорю, поэтому никакой новеллы, как вы просили, не получается...

—Сюжет сочинять не обязательно, — ответил Товстоногов и перевел беседу в другое русло. Спросив, как обычно, готовился ли абитуриент по смежным видам искусства, Георгий Александрович попросил назвать прозу Лермонтова.

—Сейчас подумаю... «Дневник Печорина», «Княжна Мери», «Тамань», «Фаталист»... В общем, как это?.. Господи, «Герой нашего времени».

—А драмы Лермонтова помните?

—Помню три названия: «Маскарад», «Испанцы», «Два брата». Читал когда-то все эти пьесы, но отложился только «Маскарад».

—О чем это произведение?

—О чем?.. Трудно сказать... О человеке, сознательно противопоставившем себя той среде, продуктом которой он сам был...

—А разве у Печорина не та же тема?

—Та же.

—В чем отличие?

—Арбенин страшнее. В нем что-то от демона.

—Что?

—Мечта о счастье, тоска и одиночество. Печорин реальная личность, демон — романтическая, а Арбенин — между ними.

—В каком театре и кем был поставлен знаменитый «Маскарад»?

—Знаменитый? -Да.

—Наверное, самый знаменитый — мейерхольдовский?! В Александринке?!

—В каком году состоялась премьера, не можете сказать?

—В каком году? Да что вы!

—Я? — Удивился Георгий Александрович. — Я ничего.

—Да в годы революции!

—Правильно, Февральской, — засмеялся Товстоногов. — Да вы не нервничайте, не волнуйтесь. Пусть небольшое, но время для обдумывания вопросов есть... Кто был художником, не помните?

—По-моему, Головин.

—Какие музыкальные произведения написаны на сюжет Лермонтова? — спросил Рехельс.

Абитуриент, признавшись, что не помнит фамилии композитора, рассказал о характере музыки к спектаклю «Маскарад» в Театре Моссовета. Спектакль он не видел, но читал о нем, о Мордвинове, о капельмейстере, который дирижировал не только оркестром, но и, как какая-то высшая сила, как рок, взмахом палочки руководил действием, страстями.

—Вы имеете в виду музыкальный фон? А не могли бы вы попытаться вспомнить переложение произведений писателя в другие жанры?

—Ах, чисто музыкальные?

—Да. Опера, балет...

—...«Демон» Рубинштейна.

—У меня больше вопросов нет.

—А у членов комиссии?.. Спасибо, все.

—У меня еще разбор картины.

—Ах так? Поверните к нам репродукцию.

—Федотов. «Сватовство майора»... Сама процедура сватовства должна произойти в той комнате, где, потирая ус, стоит майор. Та комната ярко освещена, туда готовятся нести еду, туда тянет мать будущую невесту. События нет, оно вот-вот состоится.

—Давайте разбираться, — Кацман еще раз всмотрелся в картину. — Значит, события здесь нет... А что же происходит?

—Подготовка к встрече.

—В чем она заключается?.. Что было за минуту до этого?

—Невеста обнаружила, что у нее нет одной сережки, и побежала к зеркалу.

—К зеркалу? Откуда вы это взяли? Докажите картиной.

—У нее наклон головы такой, будто она разглядывает себя в зеркало.

—А где вы видите зеркало? Это же дверь!

—Дверь? Да, дверь... Вероятно.

—Почему же она шарахнулась? Да так, что платок упал.

—Может быть... она... не хочет замуж? — но, не успев сказать это, абитуриент мгновенно перебил себя. — Нет! Она хочет замуж, у нее такая улыбка на лице... кокетливая, что ли?

—Так что же здесь произошло? Какая возможна версия?

—А если так?.. Они только что увиделись. Она шла через эту комнату, туда, где ее ждал майор. Увидела, не дойдя до порога, и рванулась назад. Кокетливо так рванулась, мол, бегу, но хватайте меня. Мать успела схватить за хвост. Служанки зашушукались. Майор скрылся за угол и от воодушевления закрутил ус.

—А кто этот старик и женщина?

—Старик поп. -Поп?

—А почему нет?

—До свадьбы далеко. Это же еше сватовство.

—Значит, отец или дед. Видимо, дед. Девушка намного его моложе.

—В то время пожилой отец было делом обычным.

—Да, и детей было много, она младшая, предположим... Значит, он отец, а женщина сестра...

—А может быть, сваха?

—Сваха! Конечно же! Это ведь гоголевское время. По-моему, у нее накидка, посмотрите. Она с улицы майора привела.

—Скажите, а почему кошка на первом плане?

—Действительно, почему? У такого художника, как Федотов, лишних деталей не бывает.

—Посылка верная. Осталось разгадать, что с кошкой?

—Гостей намывает. Есть такая примета... Но есть еще один вариант, бытовой: может быть, когда невеста шла к жениху, кошка оказалась где-то посередине. Хоть кошка не черная, девушка развернулась, ринулась назад, а кошка, испугавшись, отскочила, и, как это у них бывает, после рывка она тут же начинает приводить себя в порядок.

—Вы продолжаете настаивать, — включился в диалог Товстоногов, — что события здесь нет?

—Да, они уже виделись. Событие произошло.

—Как бы вы назвали, что происходит сейчас?

—Сейчас? Оценка факта.

—Давайте отложим терминологию. Пока она нам мешает... Как бы вы назвали эту картину?

—«Суматоха»... Все в суматохе, даже кошка. Кстати, сваха, я забыл об этом сказать, тоже встревожена. Привела майора, а невеста убегает. Просит отца образумить дочь, а тот улыбается: все будет в порядке.

—И все-таки «Суматоха» — название приблизительное. Не отражает жанра происходящего, вам не кажется? Автор ироничен, это важно...

—Да, это важно, но я затрудняюсь назвать... «Обычные капризы», «Традиционные капризы»... А может быть так?.. Честно говоря, не знаю, что значило для купеческой семьи сватовство офицера, причем майор не очень большой чин, но думаю, все-таки выгодно было всем. Тут не любовь, а сделка. А еще точнее... слово неприличное... случка... «Случка» — я бы такое название дал картине.

Когда абитуриент вышел из аудитории, а следующего еще не пригласили, Рехельс дал краткую характеристику письменной работы: видно, что много читал по режиссуре, но бесконечная путаница в терминологии. Что касается самой беседы, то парень понравился, безусловно, надо пропускать дальше.

Кацман согласился: интересный актерски; небанально, подвижно мыслит. Во всяком случае, старается быть небанальным. С фантазией. Из тех, кто проходил коллоквиум, пока самый вероятный кандидат в студенты.

Но, тем не менее, Аркадий Иосифович сказал, что не может удержаться, чтобы не отметить — он замечал это уже не раз и по опыту прошлых наборов, и сейчас на консультациях, как у людей, имеющих специальное образование, прижилось житейское, а не профессиональное понимание события. Что это? Вина или беда? Как они учи-

Геннадий Тростянецкий

лись, как их учили и сколько придется переучивать? Человеку с улицы, который решил войти сюда и проверить свои возможности, можно простить, когда он говорит, что событие — миг или нечто экстраординарное. Но сколько энергии, сколько аргументов надо потратить, чтобы сначала разрушить, а затем перевернуть сложившееся годами прошлой учебы, въевшееся представление о событии, как о мгновении, а не о процессе...

Товстоногов попросил Кацмана не поднимать старую и больную тему: если бы в терминологии путались только поступающие или студенты! Люди, просуществовавшие в этой профессии всю жизнь, и те договориться не могут. Иногда такое услышишь, что думается, а не на разных ли мы планетах?..

— Вернемся к абитуриенту... У меня тоже пока наилучшее впечатление. Что касается переучивания, будем надеяться, в течение учебы он разберется, что к чему. Не испорчен, воображение живое. И знаете, что мне особенно понравилось? Жадность к беседе! Дорвался. И, конечно, человеческое обаяние помогает.

Перед экзаменационной комиссией абитуриент В.

—«Вдовушка» Федотова.

—Пожалуйста.

—Она уже устала плакать. Прошло столько лет, а она корит себя за измену. Тогда они жили довольно богато, но, казалось, скучно, однообразно. Он был скромным, резким с теми, кого не уважал, добрым к тем, кого любил. Избегал общества, балов... А она была молода. Ей хотелось, чтобы молодость прошла не напрасно. Тогда она не любила его и только после смерти мужа поняла, кого потеряла...

—Скажите, — спросил Георгий Александрович, — у нее скорбь подлинная?

—Да.

—Тогда зачем это вам: был нелюбимый, стал любимым? Что это дает? Может быть, как угодно: любила одного, потом второго, затем полюбила третьего, а за несколько дней до смерти мужа еще одного. Мне интересно знать, зачем этот наворот?

—Это дает сейчас максимальную степень любви к мужу...

—Вы говорили, что муж умер давно?

—Да.

—А она беременна или нет?

—Нет.

—А вы не обращали внимания на то, как она одета?

—Я понял. Дело в том, что официальную версию картины я знаю. Но вы же просили рассказать свое понимание?!

—Так она беременна или нет?

—Вам рассказать официальную версию?

—Милый друг. Я не знаю официальной версии. Я хочу с вашей помощью разгадать смысл происходящего. Не выдумать событие, обстоятельство, а раскрыть свое понимание, проникая в автора, в его произведение. Вы чувствуете разницу?

—Да. Я не совсем понял, что нужно.

—Теперь понятно?

—Понятно.

—Начнем сначала... Нас интересует ход вашего мышления. Вы знаете, как вы говорите, официальную версию, значит, имеете представление об эпохе. Какое это время?

—Николаевский режим, видимо... Возможно, муж был декабристом.

—Там дата есть?

—1851 год.

—Конец правления Николая. При чем тут декабризм?

—А разве не может быть, что Федотов написал про то время?

—Вы можете это доказать картиной?.. Нет?.. Повторяю: не надо абстрактно фантазировать, попытайтесь разгадать, какое здесь запечатлено происшествие? Что происходит сейчас реально, объективно?

—Она только что похоронила мужа. Вернулась домой и не может отойти от его портрета.

—Скажите, — вступил в беседу Кацман, — а вам не кажется странным, что портрет мужа стоит прямо, а икона покосилась? Обратите внимание, они стоят рядом, что ей стоит поправить?

—Икона сейчас ее не волнует. Когда человек приходит с похорон, он не думает об этом.

—А что это за вещи?

—Вещи — серебро, бронза. Возможно, она будет их продавать.

—Посмотрите внимательно, на них бирки. Почему?

—Вы считаете, что их описали?

—Я бы хотел, чтобы вы ответили на этот вопрос.

—Да, наверное, их приходили описывать.

—И, стало быть, — подвел черту Товстоногов, — вариант похорон отпадает... Не разобрались в картине. На чем основана ваша уверенность, что вы должны заниматься именно этой профессией?

Абитуриент рассказал о самодеятельном драматическом коллективе при институте, в котором он учился. На общественных началах помогал постановщику, был занят актерски в ряде поэтических спектаклей. Сам пытался организовать театр поэзии на факультете. Пытался, но пока не создал, поэтому законченных работ нет, есть только замыслы.

—Перечислите поэтов, по произведениям которых вы хотели бы сделать спектакли.

—По стихам поэтов, погибших во время Великой Отечественной войны. Это Всеволод Багрицкий, Кульчицкий, Павел Коган, Суворов и другие... Еще по поэме Евтушенко «Казанский университет». Вот мои ближайшие планы. А дальше — композиция по стихам Марины Цветаевой и воспоминания о ней.

—У меня вопрос по письменной работе. Разрешите?

—Конечно, Марк Львович, пожалуйста.

Рехельс прочел фразу абитуриента о том, что, ставя спектакль, надо сдвигать идею автора.

—Я не понял, почему это надо делать?

—Я хотел сказать, что каждое великое произведение, например, «Гамлет», в разное время читается по-разному. Фильм «Гамлет» и спектакль Гинкаса. Они совершенно различны, но сравнивать их нельзя. По-моему. Нельзя сказать, что лучше. Козинцев идею Шекспира сдвинул по-своему, для своего времени, Гинкас — для своего. То есть, авторская идея... она как бы... рассматривается все время по-новому, она зависит от тех проблем, которые волнуют сегодня...

—Но если идея рассматривается по-новому, зачем же ее сдвигать?.. Способность обнаружить ее в сегодняшнем дне подразумевает этот сдвиг. И им не нужно заниматься специально. Или вы другого мнения?

Абитуриент на минуту задумался.

—Я считаю, что режиссер обязан искать сдвиг идеи. Иначе все бы ставили одинаково хрестоматийно.

—Вы видели спектакль Гинкаса? — спросил Кацман.

А. И. Кацман

—Да, конечно.

—Вот на примере этого спектакля поясните вашу идею.

—Прежде всего, спектакль Гинкаса нехрестоматийный. Он понял, как мне кажется, что наше время требует нового подхода к этому произведению... Неожиданное оформление Кочергина. Всегда тюрьма, а тут скелет, громадный скелет какого-то животного. Всматриваешься: пещера, а может быть, утроба матери. И все — ее дети: нужные и ненужные. Но все это вместе все-таки тюрьма!.. А по решению персонажей? Всегда считалось, что Клавдий старше Гамлета. У Гинкаса они однокашники! Из одного сословия!

—У Гинкаса они ровесники, а сословие всегда было одно: королевская кровь, — поправил абитуриента Товстоногов. — Из одного сословия они не у Гинкаса, а у Шекспира.

Какие переводы «Гамлета» вы знаете?

—Лозинского, Пастернака.

—Еще?

—Больше не помню.

—А переводчиков других произведений Шекспира вы можете назвать?

—Кроме тех, кого я упомянул, Щепкина-Куперник, Маршак.

—Что перевел Маршак?

—Сонеты.

—Вы их читали?

—Нет.

—Нет?

—Не добрался еще.

—Какие пьесы Пушкина вы хорошо знаете?

—«Борис Годунов», но сказать, что знаю эту пьесу хорошо?..

—А «Маленькие трагедии» вы читали? -Нет.

—Как же так? Тоже не добрались?.. Что написал Грибоедов, кроме «Горя от ума»?

—Не помню.

—В другом жанре, а точнее, в другом виде искусства, — подсказал Кацман. Абитуриент напряженно что-то вспоминал, и Аркадий Иосифович сделал вторую попытку

подсказать.

—Вы знаете такого писателя Тынянова?

—Слышал.

—Слышали? О каких произведениях?

—Я слышал о Тынянове, но не читал.

—Жаль. Хотел вам помочь. В связи с Грибоедовым.

—Какие пьесы Тургенева вам известны?

—...«Месяц в деревне»...

—Еще?

—Я читал, просто сейчас не могу вспомнить.

—Давайте построим беседу несколько иначе, — предложил Товстоногов. — Хотелось бы, чтобы вы назвали хорошо вам знакомое произведение, а лучше — любимого автора, писателя, драматурга XIX века, русского классика, о котором можно было бы подробно поговорить.

—Мне многие нравятся, я не могу сказать, кто из писателей самый любимый.

—Например.

—Толстой.

—Кого из Толстых вы имеете в виду?

—Льва Николаевича и... того, который «Царя Федора» написал.

—Алексея Константиновича.

—Да, Алексея.

—Мало сказать «Алексея», — поправил Рехельс. — Отчество в данном случае многое значит. Не помните еще одного Алексея Толстого? Алексея Николаевича?

—Автор Козьмы Пруткова?

—Нет, автор Пруткова как раз Алексей Константинович. И не он один, а совместно с Жемчужниковыми.

—Ах, да. «Петр Первый», «Хождение по мукам». Он младше тех Толстых. Но тоже граф.

—О чем пьеса «Царь Федор Иоанович»? — спросил Товстоногов.

—Умер Иван Грозный. Один из наследников Федор, второй Дмитрий. Он в Угличе. Федор безвольный царь, который не может править, как его отец. Он пытается примирить группировки. Одна у Годунова, вторая — у Шуйского... Мне кажется, пьеса про то, что не может быть абстрактного добра, иначе оно обречено на гибель. Добро должно быть с кулаками, иметь твердую позицию и драться за нее.

—Вы видели спектакль?

—Да. В Комиссаржевке.

—Скажите, симпатии зрителя на стороне Федора или нет?

—Мне сразу же показалось, что он обречен.

—Вы не ответили на вопрос.

—Он меня раздражал.

—Вам ближе позиция Годунова?

—Нет. Мне кажется, в этой пьесе нет правых.

—Я спрашиваю не о правых, а о симпатиях зрителя.

—У Гоголя в «Ревизоре» главное — авторский смех. Там нет героев, а симпатия зрителей ни на чьей стороне. Мне кажется, что-то подобное и здесь. Только у Гоголя смех, а здесь... ужас, что ли?

—Разве у Толстого нет сострадания к главному герою?

—Не знаю... У Толстого, не знаю... Но если я бы ставил эту пьесу, то не сочувствовал бы ему. Во всяком случае, я бы сдвинул эту идею.

—Какой у вас эквивалент?

—«Катастрофа».

—Пожалуйста.

—По сцене проносятся люди. Паника. Шум приближающегося боя. Выбегает король. В одной руке шпага, в другой корона. «Коня, — кричит он, — венец мой за коня!»

—Да, у Шекспира хорошо с катастрофами. В данном случае нам интересно было бы услышать, как это вы придумали?!

—Я думал, что в сценическом эквиваленте можно использовать классические примеры, а рассказ должен быть самостоятельным.

—Как называется рассказ?

—«Вокзал»... Можно прочитать? Я записал.

—Читайте.

—Вокзал — место встреч и расставаний. Вокзал — большой город, в котором на некоторое время поселяются разные, каждый раз новые жители. Вот эти — мать и двое детей — наверное, ожидают отправления ночного поезда. Дети прикорнули, младшего мать поглаживает. Она тоже хочет спать, глаза слипаются, но спать нельзя...

—Спасибо, достаточно... Что вы окончили, напомните?

—Железнодорожно-транспортный... Но я не окончил. Я забрал документы с третьего курса и сдал сюда.

—А если не поступите, что будете делать?

—В армию, а потом снова сюда же...

—Сколько вам лет?

—Двадцать один год. Недавно исполнился.

—У членов комиссии есть вопросы?

Кацман спросил, что известно абитуриенту о Метерлинке.

—Он написал «Синюю птицу».

—В какой стране он жил?

—В одной из северных стран.

—Не в Бельгии, случайно?

—В Норвегии, по-моему.

—И все-таки в Бельгии. А каких еще крупных бельгийских драматургов вы бы могли назвать? Не торопитесь говорить «не знаю», подумайте... Вы слышали о таких постановках Мейерхольда, как «Зори», «Великодушный рогоносец»? Что это за авторы?

Абитуриент не слышал ни о Верхарне, ни о Кроммелинке. Из постановок Мейерхольда он запомнил «Ревизора», «Горе от ума», «Лес», три пьесы Маяковского. Из постановок Вахтангова — «Принцессу Турандот». Товстоногов спросил, что поставил Дикий?

—Вы читали Дикого? Недавно его книга вышла.

—Его всегда обходили стороной...

—Тем более! Вышла книга человека, которого, как вы говорите, всегда обходили стороной... Значит, тем более она интересна...

—Не попадалась.

—Поговорим о живописи. Каких современников Врубеля, близких ему по поискам, вы можете назвать?

—Передвижники.

—Разве? А может быть, декаденты?.. Какие картины Врубеля вы помните?

—Двух демонов.

—Ну вот. Разве вы найдете демонов у передвижников?

—Тезис передвижников: «прекрасное есть жизнь», а демон — фигура вымышленная, мистическая, — сказал Рехельс— Посылка иная; культ красоты, но не жизненной, а воображаемой.

Марк Львович назвал Борисова-Мусатова, Бенуа, Бакста, Сомова, Добужинского, Лансере. Попросил охарактеризовать любого из этих художников на выбор. Абитуриент отказался от этого предложения.

—Время возникновения стиля барокко? — продолжил Георгий Александрович. -XVII, XVIII века.

—Не можете назвать представителей?.. А фламандскую живопись этого периода вы знаете?

—Знаю Рембрандта.

—Назовите его знаменитые картины.

—«Автопортрет», затем «Старик в красном».

—Вы назвали не столь значительные произведения. Если бы я спросил, что главное у Льва Толстого, то наверняка услышал бы о «Войне и мире», о «Воскресении», об «Анне Карениной», а не о рассказах, правда?.. «Возвращение блудного сына». «Даная». Неужели никогда не видели даже репродукций?

—Все знать невозможно.

—Все — да. Но есть такие авторы, такие художники, которых не знать нельзя, особенно, если вы решили заниматься этой профессией.

—А разве эрудиция не наживное дело? Ведь в институте есть все эти предметы?!

—У вас, дорогой друг, такие пробелы, что об эрудиции говорить рано.

—Я считаю, что это поправимо.

—Конечно, поправимо. В течение пяти лет вы смогли бы заполнить белые листы и набрать тот минимум, с которым вы должны прийти сюда. Но останется ли время для профессии?

—А разве нельзя это изучать параллельно?

—Режиссуру изучить нельзя. Слово «изучить» к режиссуре никакого отношения не имеет...

—Я неверно выразился...

—Поэтому я и поправил вас. А что касается параллельности, практика показывает, что воображение студента без питательной среды спит, понимаете? А питательная среда — это и есть пропущенный через себя багаж знаний, минимум которого вы должны были сейчас предъявить.

—Спросите меня еще. По русской классике.

—Сегодня мы поговорили достаточно...

—По русской классике! Последний вопрос!

—Назовите пьесы Салтыкова-Щедрина.

—...Щедрина я не читал...

—Вообще не читали или только пьесы?

—Помню сказки...

—Ну-с, на сегодня все. Вы свободны.

Абитуриент вышел из аудитории. Краткий обмен мнениями. Общее впечатление отрицательное. Ни одно из заданий, кроме рассказа, где проявилась некоторая наблюдательность, не удовлетворяет требованиям. Но и рассказ, прочитанный по шпаргалке, банальный, приблизительный. Есть упрямство, воля, но нет почвы для утверждения этих качеств. Школьничество и претенциозность... Если будет поступать вторично, сделает для себя определенные выводы. Товстоногов сказал, что у него тоже пока наиболее отрицательное впечатление. Не видит ни Федотова, ни Толстого, только себя.

Из первой пятерки осталась абитуриентка Л. Собеседование она прошла первой, остались задания.

—Пожалуйста, садитесь, продолжим.

—Прежде чем приступить к заданиям, мне хотелось бы ответить на те вопросы, на которые я не ответила раньше. Я собралась в той комнате, подумала и многое вспомнила. Во-первых, о Сав-

расове. Он родоначальник русского лирического пейзажа. Его ученики — Левитан, Константин Коровин, Каменев. Конечно, нельзя сказать, что именно Саврасов напоминает французских импрессионистов...

—Что вы нам голову морочите? — довольно резко перебил абитуриентку Товстоногов. — Нам совсем неинтересно слушать то, о чем вам за все это время в той комнате наговорили четыре человека!.. Если у вас есть, что рассказать по заданиям, пожалуйста, приступайте!

Аркадий Иосифович предложил начать с разбора картины.

—Кукрыниксы. «Конец».

—Расскажите о том, что здесь происходит.

—Это, видимо, подвальное помещение...

—Бункер.

—Да, бункер. Гитлер смотрит наверх: дрожит от бомбежки потолок, сотрясается все здание, и это почти конец. Конец. Испуган генерал. Около него чемодан, но бежать поздно. Офицер расстегнутый, пьяный. Еще один — озабоченный, сгорбленный. Шампанское, вина, одна из бутылок под столом, съехавшая скатерть, брошенная трубка, перевернутый стул, бумаги, бумаги, бумаги...

Кацман попросил дать свое название картины.

—Я искала варианты названий, но они близки тому, которое дали авторы: Куприянов, Крылов и Соколов.

—Перечислите варианты.

—Ну, можно назвать «Крах», «Финал», «Паника», «Конвульсия ставки», «Возмездие».

—Вам нравится эта картина?

—Трудно сказать.

—А все-таки?

—Мне кажется, что основной жанр, которому отдавали предпочтение Кукрыниксы — карикатуризм, присутствует и здесь. Хотя в чистом виде эту картину карикатурой назвать нельзя. Трудно представить, что все это именно так и происходило. Если судить по «Семнадцати мгновениям весны»...

—А что еще вы читали о войне за последнее время? Кроме «Семнадцати мгновений весны»? Через год тридцатилетие Победы, сейчас большое количество литературы появляется. И художественной, и документальной.

—О войне, честно говоря, я мало читала...

—Какой у вас рассказ? — спросил Товстоногов.

—«Казарма».

—Пожалуйста, ваше представление о казарме.

—В связи с казармой мне вспоминается пьеса Славина «Интервенция»... Гражданская война. Французские интервенты оккупировали Одессу...

Абитуриентка, сделав попытку раскрыть фабулу пьесы, стала рассказывать о подпольщиках, пославших в казарму французов, француженку-агитатора. Минуты через две Товстоногов прервал рассказ.

—При чем тут казарма, я никак не могу понять?

—Мне трудно, я ее никогда не видела.

—Но Африку вы тоже никогда не видели и вряд ли увидите в ближайшее время. А если вам придется ставить спектакль, где все происходит в Африке, что вы будете делать?.. Вы хотите стать режиссером, значит, будете ставить то, чего не видели. А поставить надо так, чтобы создалось впечатление — вы об этом знаете лучше всех.

Какой сценический эквивалент?

—«Час пик».

—Мы слушаем вас.

—Экзаменационный класс. Комиссия. И я за этим столом. Все...

—У членов комиссии есть вопросы?.. Если нет, то благодарю вас, вы свободны...

Поскольку вся первая пятерка прошла коллоквиум, Георгий Александрович предложил подвести итоги.

—Абитуриентка Л. Пожалуйста, товарищи, ваше мнение.

А. Кацман сказал, что абитуриентка в первой части проявила себя лучше, чем во второй, хотя смутило главное — «мало видела спектаклей за последнее время». Во второй части самое неприятное — пролог: попытка ответа на те вопросы, на которые не ответила раньше. Из заданий интересное только одно. Последнее. «Час пик». Но достаточно ли этого, чтобы претендовать на поступление? М. Рехельс охарактеризовал письменную работу: высокий слог, но общие, к сожалению, слова. Один из педагогов напомнил, как хорошо показала себя абитуриентка на актерском туре. Одарена, но упустила время, по каким-то причинам не поступала. Было высказано и противоположное мнение: обаяние у абитуриентки отрицательное, и вряд ли она поступила бы на актерский факультет. Кто-то не согласился: она старалась понравиться, отсюда срывы, отсюда так покоробивший всех пролог ко второй части беседы, отсюда ощущение отрицательного обаяния...

В дверь постучали. В аудиторию заглянул абитуриент Т.

—Ну, так что же вы от меня хотите услышать нового? Члены комиссии считают, что вы провалили экзамен по актерскому мастерству. У меня нет оснований не доверять им.

—Я не читал прозу, отрывок из Шолом-Алейхема. Мне кажется, там я смогу проявить себя...

—Нам нет надобности слушать все. Иногда по басне и стихотворению уже ясно, есть ли у человека актерская природа.

—Георгий Александрович, будьте добры, послушайте прозу!

—Ну что, послушаем?.. У членов комиссии нет возражений?

Молчание преподавателей было принято за согласие, абитуриент прочел отрывок из повести «Мальчик Мотл».

—Присядьте сюда, коли уж так получилось... Читаете плохо, информационно. Уверен, что понимаете, о чем отрывок, но ничего не прожито. Вне актерского начала прочли, а режиссером без актерской природы стать невозможно. У режиссера обязано наличествовать ощущение процесса, правды, органики! Хотя может и не быть ярко выраженных актерских данных...

—Есть режиссеры очень способные актерски. Они много играют, но плохо ставят.

—Ну, это вам не грозит совсем.

—Может быть, я плохо читаю от волнения?

—Волнение — общее условие. Нам как раз и интересно увидеть, как человек, преодолевая волнение, показывает, на что он способен. Я хочу, чтобы вы поняли: вас не просто «забодала» приемная комиссия, на это есть веские причины.

—Я не знаю, что получается у меня в результате, но убежден в понимании смысла отрывка, того, что хочу им сказать.

—Повторяю, у меня нет сомнений в понимании вами темы. Но в сфере искусства существует огромная разница между тем, что задумано и как это исполнено, между тем, что вы хотите

сказать и как в это время вы выглядите со стороны... Ваша эрудиция у нас не вызывает сомнений, но в оценке актерских способностей я присоединяюсь к комиссии, которая отмела вас по актерской линии, по соображениям, изложенным мной... Абитуриент встал.

—Значит, все?

—Да, к сожалению. Хотя вам жалеть об этом не стоит. Вы должны знать правду: режиссер обязан обладать актерской природой. Множество судеб прошло передо мной. Самые несчастные, порой трагические — судьбы тех режиссеров, которые прекрасно рассуждали о произведениях, излагали фундаментальные замыслы, но ничего не могли построить.

Абитуриент назвал фамилии режиссеров, бывших ранее критиками.

—Значит, они имели необходимый актерский минимум, — ответил Товстоногов, — и Станиславский не окончил театральный институт.

Повисла пауза. Зашелестели бумаги-анкеты следующей пятерки поступающих. Абитуриент Т. мялся около стула, не находя мотива для продолжения разговора, но и не решался уйти.

—Вы в коридоре говорили мне, что работаете в театре. Главный режиссер, — Георгий Александрович назвал его фамилию, — безусловно, хорошо вас знает. Почему он вас не взял к себе на режиссерский курс?

—Я к нему не поступал.

—Почему? Если вы так хотите заниматься этой профессией?

—Я не имел права. После окончания театроведческого я был обязан отработать два года! Ко-

гда он набирал, я отработал только год. Кроме того, у меня есть свои убеждения, не совпадающие с убеждениями главного. Если хотите, я могу их высказать.

—Ну, раз уж наш диалог зашел так далеко, садитесь и изложите вашу программу.

—Я пришел к выводу, что моя профессия — член педагогического совета театра, — околотеатральная. Я же хочу непосредственно участвовать в театральной жизни, хочу быть режиссером детского театра. Концепция нашего ТЮЗа не вполне совпадает с моими убеждениями... Вы только, пожалуйста, не подумайте, что я хочу сказать нечто неуважительное в адрес нашего коллектива или его главного режиссера! Он, с моей точки зрения, очень талантливый человек, но, мне кажется, лучшее приложение его сил было бы в каком-нибудь другом театре, например, в Театре имени Ленинского Комсомола.

—Почему вы так считаете? А, на мой взгляд, он как раз прирожденный режиссер именно детского театра!

—За все время работы он поставил один такой детский спектакль, который не сходит с репертуара... Все остальное не для детей.

—Да что вы мне говорите? А серия студийных спектаклей?

Товстоногов перечислил названия.

—Во-первых, эти спектакли можно назвать студийными лишь относительно. Действительно, рождались они студийно, но эксплуатируются чисто коммерчески. Сменилось уже несколько поколений, последующие в меру своих сил подражают предыдущим, а в результате понимание, как вы говорите, есть, но нет органики, свежести, нет процесса... Во-вторых, один из спектаклей — музыкальный — тоже обречен: балет, опера, оперетта — какой подарок мог сделать постановщик любому коллективу, связанному с музыкой профессионально, но актеры драматического детского театра не в силах его оценить... Ведь недаром в печати идет дискуссия на эту тему...

—Вам понравилась заметка в «Литературке»? А мне она показалась безграмотной! На основании одного плохого спектакля выведена концепция: драматический актер должен заниматься своими делами, актер музыкальной комедии — своими.

—Простите, Георгий Александрович, но я говорю не о заметке и концепции, а о конкретном спектакле, который поначалу держался на лидерах, но те ушли, и обнаружился средний, на мой взгляд, недостойный уровень. Когда спектакль в такой форме, то лучше его снять, иначе концепция, о которой вы говорили, будет основываться, к сожалению, уже не на одном плохом спектакле, а сразу на двух. А зачем давать такие аргументы противникам?

—И все-таки вы говорите об издержках проката, а не об адресе. Эксплуатация спектаклей — вопрос сложный, не будем его затрагивать. Но адрес-то этих студийных работ детский, вы же не станете это оспаривать?

—Если вы все-таки позволите не отрывать эти проблемы друг от друга, то стану... Тут все связано. На спектакль (абитуриент назвал его) впускают зрителя с десятого класса. Я сам проверяю, чтобы моложе не пускали, это моя работа... Но тут существует небольшая поправка: когда спектакль прошел год или два, то возрастной ценз почему-то снижается, и сейчас на то зрелище, куда категорически не разрешалось пускать девятиклассников, совершенно спокойно загоняют детей... Кроме того, я считаю, что ТЮЗ должен интересовать старших школьников не только балаганными представлениями, но и серьезными проблемами...

—А разве ваш театр не занимается ими?

—Вы имеете в виду Шекспира, Островского?.. Оказывается, существует закономерность: если коллектив долгое время занимается балаганом, то результат сказывается и в «Гамлете»... Вы только, ради бога, не подумайте, что я хочу обругать театр или его художественного руководителя, Я очень высоко ценю его как режиссера. Что значили для меня репетиции «Гамлета»! Я видел весь процесс. Вы себе представить не можете, какое наслаждение я получал от репетиций! Сколько говорилось прекрасных слов — тома можно было написать, а что получилось? Мне кажется, главный виновник — успех этого театра, который складывался на спектаклях балаганного типа; актеры, выросшие в определенных условиях, изо дня в день эксплуатирующие одно и то же, не могут решать большие проблемы серьезной драматургии!.. И, кроме того, ни в нашем ТЮЗе, ни в других крупных ТЮЗах, которые я знаю, нет сейчас режиссеров, чувствующих детство...

—Скажите, а вы выступали со своими соображениями на худсовете или на педсовете театра?

—Меня там никто слушать не будет.

—Почему?

—И я не имею права!

—Право выступить имеет каждый... Может быть, предвкушая, что ваша точка зрения кому-то не понравится, вы боитесь осложнений?

—Я в театре на своей работе занимаюсь тем, что его пропагандирую! К этому меня обязывает и должность, и то, что я люблю свой театр, и там я держу убеждения при себе. Другого права у меня нет!

—А почему в таком случае вы решили высказать их здесь?

—Здесь я абитуриент. Здесь я могу что угодно говорить! Здесь я имею право, а там я обязан пропагандировать театр и пропагандирую. Главный режиссер убежден, что избранный им путь верный, зачем же мешать?

—Сколько вам лет?

—Двадцать восемь. У меня критический возраст. Через четыре года я уже не смогу поступать к вам. В тридцать два — это слишком поздно. Если вы возьмете меня, обещаю, что буду усиленно заниматься актерским мастерством, может быть, мне удастся развить природу...

—Природа поддается развитию, если она есть. Если ее нет — никакие тренажи не помогут.

Время, отведенное на обсуждение первой пятерки, закончилось. Один из членов комиссии

обратил внимание абитуриента Т. на то, что идет экзамен! И сколько дорогих минут оторвал от него Георгий Александрович, чтобы убедить не заниматься этой профессией. Абитуриент извинился. Извинился перед комиссией и Товстоногов за время, отнятое на этот диалог, но попросил не обвинять поступающего: «Он тут ни при чем. Если бы я захотел прекратить разговор, он давно был бы прерван!»

—Ну что ж, у меня такое предложение: я беру вас... кандидатом... на полгода. Вам будет дана полугодовая возможность в течение одного семестра проявить себя. Не проявите — не взыщите.

—Мне... можно идти?

—Идите.

—Спасибо.

После ухода абитуриента в комиссии разгорелся спор. Георгию Александровичу сказали, что нет статьи, по которой можно было бы взять кого-либо кандидатом. «Мы возьмем его по другой статье! — ответил Товстоногов. — Я хочу, чтобы он знал: мы берем его кандидатом по существу. Формальную сторону определим потом». Некоторые из членов комиссии настаивали: нет никаких оснований принимать абитуриента при полном отсутствии актерских данных, тем более, что первое полугодие актерское. «Вот и отлично, что актерское! Значит, через полгода мы сможем пересмотреть решение, принять окончательно, — продолжал убеждать комиссию Товсто-

ногов. — Человек, который так неистребимо стремится к этой профессии, имеет право соприкоснуться с ней!» Георгию Александровичу напомнили его же слова, что режиссер обязан обладать актерской природой, о судьбе тех, кто прекрасно излагал замысел и решение, но ничего не мог построить. Товстоногов настаивал: «Во-первых, перед нами личность. С ним просто приятно вступать в общение! А во-вторых, — с этого и надо было начать, — режиссер может быть вообще без актерских данных! Вообще без актерских данных», — не дав разгореться возражениям, повторил он и привел в пример одного из крупнейших режиссеров страны, у которого отсутствовала актерская природа, но, откинув личные вкусы, не признать наличие его режиссерского таланта было нельзя.

Обсуждение продолжалось...

Есть точка зрения: набирать студентов на режиссерский факультет надо из числа бывших воспитанников института. Товстоногов считал, что не всякий институт, тем более, театральное училище при периферийном театре, дают школу. Может быть потенциальная одаренность и вне актерского диплома. Тем более что профессиональная сцена зачастую ведет к потере, как это ни странно, общего культурного уровня, к сужению круга интересов. И, наконец, почему актер, актриса меняют профессию? Если это только следствие неудачной актерской судьбы, где гарантии, что судьба в режиссуре сложится лучше?

Есть теория «чистого листа»: на знания обращать внимание необязательно, для этого в ин-

ституте существуют всевозможные дисциплины, пять лет обучения сделают свое дело. Важно, чтобы студент был непосредственен, податлив, как глина, важно, чтобы в нем горела страсть к познанию. Товстоногов отрицательно относился и к этой теории. «Знание никогда не бывает большим», — не уставал повторять он. Другое дело, что есть режиссеры-эрудиты, которые с успехом могли бы проявить себя в другой области. Они могли бы быть философами, театроведами, литературоведами и т. д. Есть среди них и такие, кто лишен специфического режиссерского таланта, и, возможно, в смежных областях искусства они могли бы проявить себя гораздо полнее, чем в режиссуре.

— Но могут ли быть талантливые режиссеры, — задавался вопросом Георгий Александрович, — не имеющие общей культуры, не стремящиеся к познанию? Он считал, что «нужно брать людей уже с такой подготовкой, при которой главным для студента была бы его будущая профессия, чтобы он занимался ею семьдесят процентов времени, проведенного в стенах института. Между тем, он занимается максимум двадцать процентов времени непосредственно профессией и восемьдесят — всем остальным. Теоретические дисциплины необходимы. Но нужно понять, что никакой вуз, никакая теоретическая подготовка все равно не могут дать тот общий уровень культуры, который требуется для режиссера. Институт может дать только опознавательные знаки, только направление». Однако теоретические знания абитуриента не являлись для Товстоногова единственным критерием режиссерских способностей.

Забегая вперед, можно сказать, что прошли на следующий тур или поступили многие из тех, кто ответил не на все вопросы, а достойно проявил себя в заданиях или наоборот. Не только общая культура, знания подвергались исследованию, но и чувство ритма, темперамент, юмор, обаяние. За начитанностью, порой нахватанностью абитуриента, за его попытками преодолеть волнение, за растерянностью или нервозной самоуверенностью Товстоногов пытался разгадать Личность. Личность, специфика воображения которой направлена в русло будущей профессии. Воображение — способность человека из прежних ощущений, представлений создавать новый образ. Этот процесс сопровождает любой акт человеческой деятельности. Воображение художника, иначе говоря, творческое воображение, должно быть связано с данным видом искусства. Мало того, оно должно быть гипертрофированно по отношению к этому виду.

Товстоногов настаивал на более жесткой позиции педагогов на этом факультете. Студент, считал он, должен волноваться не только в момент приемных экзаменов, но и в течение долгих лет решать вопрос: правильно ли он поступил, выбрав именно эту профессию, эту специальность. Состояние проверки самого себя и проверки учителями должно быть беспрерывным. Постоянный экзамен, постоянный тренаж своих данных. Тренаж воображения. Если оно живое, податливое, его можно творчески воспитать. Не научить режиссуре, а подготовить, развив творческое воображение. Вступительные экзамены, коллоквиум — начало профессионального воспитания.

1 КУРС, 1 СЕМЕСТР

8 сентября 1974 года

Г. А. Товстоногов, А. И. Кацман. Студенты-театроведы, аспиранты дневного и заочного отделений. Студенты-режиссеры в черных лосинах, черных футболках с короткими рукавами организовали сценический полукруг.

ТОВСТОНОГОВ. *Здравствуйте, садитесь. (Аркадию Иосифовичу.)* А почему они в такой форме?

КАЦМАН. Они приготовились к занятиям по актерскому мастерству.

ТОВСТОНОГОВ. На мои занятия можно не приходить в дамских чулках.

—Переодеться?

ТОВСТОНОГОВ. Не холодно?

—Нет.

ТОВСТОНОГОВ. Тогда не будем терять время...

Товстоногов повернулся в одну сторону, в другую. Спросил Кацмана.

У нас в гостях театроведы?

-Да.

ТОВСТОНОГОВ. Какой курс?

—Первый.

ТОВСТОНОГОВ. Сколько человек?

—Двадцать.

ТОВСТОНОГОВ. А впечатление, что сорок.

—Тут еще аспиранты и несколько заочников.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, хорошо. *(Студентам-режиссерам.)* Кто у вас староста?

ЮРИЙ Ш. Я.

ТОВСТОНОГОВ. Дайте мне список студентов. Надо всех вспомнить после приемных экзаменов. Я буду называть фамилии, а вы коротко расскажите о себе...

Товстоногов взял список, снял очки, поднес листок вплотную к глазам и прочел фамилию студента Б. и его имя:

ТОВСТОНОГОВ. Василий.

ВАСИЛИЙ Б. Федорович.

КАЦМАН. Вы настаиваете?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно, вы же слышали. Что вы окончили, Василий Федорович, где успели поработать?

ВАСИЛИЙ Б. Георгий Александрович, можно просто Василий. Окончил Горьковское театральное училище. Работал в Горьковском ТЮЗе в качестве актера.

Далее по списку студент Владимир В.

ВЛАДИМИР В. Учился в кораблестроительном институте.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, а ваша творческая жизнь? Это нас в основном интересует.

ВЛАДИМИР В. Четыре года был режиссером студенческого театра.

СЕМЕН Г. Хирург. Окончил медицинский. Десять лет был актером и режиссером студенческого театра.

ТОВСТОНОГОВ. Сколько вам лет? СЕМЕН Г. Двадцать восемь.

151

ВЯЧЕСЛАВ Г. Окончил Саратовское театральное училище, работал актером в ТЮЗе в Барнауле, затем в ленинградском Малом драматическом театре.

РЕЙН Л. Окончил Таллинскую консерваторию, работал актером в театре кукол.

ГЕННАДИЙ Т. Окончил архитектурный факультет, руководил молодежной студией.

ГЕОРГИЙ Ч. Работал после окончания школы в театре Махарадзе актером на выходах.

ВАРВАРА Ш. Окончила актерский факультет по классу Евгения Алексеевича Лебедева, работала актрисой в Красноярском ТЮЗе, затем в Театре имени Ленсовета.

ЮРИЙ Ш. Окончил Щепкинское училище, работал актером.

ЛАРИСА Ш. Окончила три курса Ярославского театрального училища.

ТОВСТОНОГОВ. И вся биография?

ЛАРИСА Ш. На сегодняшний день — вся.

ВАЛЕРИЙ Г. Закончил режиссерское отделение Института культуры, руководил самодеятельным коллективом.

ТОВСТОНОГОВ. Так. Значит, вас одиннадцать человек.

КАЦМАН. Вот у нас еще аспирант из Ирака.

ТОВСТОНОГОВ. Из Ирака? А вы по-русски говорите?

ФИСАЛ-ИБРАГИМ. Плохо.

ТОВСТОНОГОВ. Что вы окончили?

ФИСАЛ-ИБРАГИМ. Окончил исторический факультет, работал в Багдаде режиссером.

ТОВСТОНОГОВ. А откуда вы знаете русский?

ФИСАЛ-ИБРАГИМ. Год учил русский язык в МГУ, чтобы попасть сюда. Еще знаю арабский и английский немного.

ТОВСТОНОГОВ. Сколько вам лет?

ФИСАЛ-ИБРАГИМ. Тридцать один год.

ТОВСТОНОГОВ. Как вас зовут?

ФИСАЛ-ИБРАГИМ. Фисал-Ибрагим.

ТОВСТОНОГОВ. Что имя, а что фамилия?

ФИСАЛ-ИБРАГИМ. Фамилия — Мугдада, а имя — Фисал-Ибрагим.

ТОВСТОНОГОВ. Двойное имя? Хорошо, садитесь, Фисал-Ибрагим. *(Студентам-режиссерам.)* Мне хотелось бы, чтоб каждый из вас ответил: что вам мечтается, мерещится в вашей профессии? В чем ее радость, в чем ее мука?.. Подумайте... Кто готов? *(Варваре Ш.)* Давайте начнем с вас, тем более вы — актриса, вам уже знаком аромат театра...

ВАРВАРА Ш. Да, я актриса, и мне действительно знакомо неповторимое чувство радости от ощущения общего дыхания зрительного зала, ради которого я и хочу заниматься этой профессией.

ТОВСТОНОГОВ. Но ваш ответ настораживает. Больше вы не сможете испытывать эту радость непосредственно, это удел актеров. А вот что привело вас в режиссуру? Мне это интересно знать. Тем более, что в актерской профессии у вас были интересные результаты, я знаю.

ВАРВАРА Ш. Попробую объяснить... В какой-то момент радость власти над залом исчезла. Когда я это почувствовала, поняла, мне стало труднее играть. Но это компенсировалось интересом к анализу материала, я стала кое-что подсказывать молодым артистам. А актерская профессия становилась мукой. В воздухе повисло: «Умничаешь? А зачем? Играй и все». А меня увлек процесс помощи актеру... Я знаю, можно радоваться власти над зрителем. Но меня интересует, как помочь обрести эту власть другим.

ТОВСТОНОГОВ. Благодарю, пожалуйста, кто готов?

РЕЙН Л. Играя в театре, я чувствовал, что каждый актер отдельно что-то передает, но ансамбль получается редко, чаще всего получаются части, но нет как это по-русски... м-м-м...

ТОВСТОНОГОВ. Целого?

Вячеслав Гвоздков

РЕЙН Л. Да, целого. Я за театр, где присутствует целое, где актеры что-то говорят совместно с режиссером.

ТОВСТОНОГОВ. Спасибо. Кто следующий?

ВЛАДИМИР В. Для меня в театре главное — человеческие отношения, полнота общения, то есть проявление психолqгических сторон общения человека.

Товстоногов поблагодарил и просил, по мере готовности, высказываться.

СЕМЕН Г. Я хочу затронуть три аспекта. Первый аспект, о котором только что говорилось: трагедия, грозящая человечеству, — разобщение. Люди разучились общаться. Достичь хоть какого-то единства средствами театра — вот первая цель. Второе, что меня интересует, — столкновение с практической психологией. Третий — это профессиональный путь. В самодеятельности из двадцати человек, в лучшем случае, три заражены театром так,

как ты. Там нельзя добиться полного постижения глубины материала, единства взглядов, заинтересованности.

ГЕОРГИЙ Ч. Мне бы хотелось начать стихами нашего великого грузинского поэта. *(Георгий прочел стихи, которые заканчивались фразой: «Так здравствуй же, жизнь прекрасная, с тобой я никогда не расстанусь!»)* Мне хочется средствами театра вскрывать важные проблемы, отражать важные вехи жизни. Создать творческий коллектив. Привлечь массу зрителей. Посильно вносить свою лепту.

ВЯЧЕСЛАВ Г. Работая актером, я всегда любил состояние присутствия замысла. И, как правило, мои взгляды не совпадали с мнением режиссера. У меня же недостаточно знаний и опыта, чтобы теоретически доказать свою правоту.

ЛАРИСА Ш. Меня эта профессия привлекает не только своей результативной стороной: созданием театра, выпуском спектаклей, но и изначальным процессом анализа произведения, когда берешь неизвестный текст в качестве исполняющего или разбирающего, и приходит первое понимание, первая проба, начинают возникать первые живые моменты. И второе: я считаю, что в самодеятельности не может быть искусства, так как там нет школы, нет настоящего труда. На мой взгляд, либо настоящий труд, либо все остальное за порогом.

ВАСИЛИЙ Б. Пока работал актером, меня не покидало ощущение, что мы часто занимаемся нечестным делом: выдаем чужие мысли за свои. Зритель же зачастую ходит в театр не потому, что не может жить без него, а потому, что это долг каждого культурного человека... Найти единство актеров, режиссера, всего коллектива и зрителей, где все дышат одним воздухом, — вот задача, которую я перед собой ставлю.

ГЕННАДИЙ Т. Меня интересует в театре осознанность бытия, через нее — организация бытия, и, наконец, направленность организации бытия... Круговую поруку добра, которая должна быть на земле среди людей, я бы хотел создать и на театре.

ФИСАЛ-ИБРАГИМ. Я люблю театр, так как искусство дает людям радость. Все.

ЮРИЙ Ш. Человек — существо сложное. Самое интересное в профессии режиссера — постижение психологии каждого персонажа пьесы. Психология многогранна, и, может быть, этот путь самый кропотливый и долгий. Когда я работал в театре, видимо, из-за недостатка времени или из-за режиссеров, которых не интересовал поиск психологической глубины, часто у меня, да и у других актеров вместо полноценного характера получался полуфабрикат. Мне бы хотелось стать, как говорят, «актерским режиссером».

ВАЛЕРИЙ Г. Я еще не могу сформулировать, почему мне необходим театр, режиссура. Меня переполняет интуитивное влечение. Сознание того, что я могу что-то свое предложить, придумать, при помощи ансамбля, всех театральных компонентов вызвать у зрителя определенные чувства. Вот что привело меня сюда.

ТОВСТОНОГОВ. Так, спасибо... Стало быть, каждый из вас выразил пусть не очень четко, но это и не важно на данном этапе, свою привязанность к большому искусству. А не задумывались ли вы, действительно ли искусство необходимо человеку? Если «да», то как это можно доказать? Интересно, что наряду с борьбой за существование — добыванием огня, изобретением

орудий труда, — человека на всем его пути развития изначально сопровождает потребность в искусстве: наскальные рисунки, ритуальные танцы. Ведь не было же так: человек ел, пил, охотился, а потом уже на радостях стал заниматься искусством? Эти процессы шли параллельно. Как вы разобьете прагматика, который будет говорить, что искусство — это развлечение? С его точки зрения, искусство может быть, а может не быть. Я знаю одного ученого. «Когда устаю, — говорит он, — читаю детективы». Это, по его словам, отдых от научной работы. Развлечение. Как вы, люди, решившие посвятить себя искусству, разобьете этот тезис?

ЮРИЙ Ш. Разрешите мне?

ТОВСТОНОГОВ. Пожалуйста.

ЮРИЙ Ш. Человек не может не чувствовать. Человек рождается, любит, боится, страдает, ненавидит, рушит, строит, и, как всякая мыслящая субстанция, пытается осознать свои чувства...

ТОВСТОНОГОВ. А какова цель?

ЮРИЙ Ш. Объяснить эти чувства, исследовать их, познать.

ТОВСТОНОГОВ. Но для этого есть наука: физиология, психология, медицина и т. д. Наука

исследует и научно обосновывает чувства с помощью точных фактов. При чем тут искусство?

ЮРИЙ Ш. Но необходимо объяснить природу чувств!

ТОВСТОНОГОВ. Так наука и объяснит.

ВЯЧЕСЛАВ Г. Разрешите?

ТОВСТОНОГОВ. Пожалуйста.

ВЯЧЕСЛАВ Г. Если проанализировать жизнь великих личностей, посвятивших себя искусству, их творчество, хранимое памятью поколений, то можно увидеть — и это не случайно, — что среди них есть и такие, которые с успехом могли бы посвятить себя другой профессии...

ТОВСТОНОГОВ. Что это нам дает? Ваши рассуждения изначально нелогичны. Кстати говоря, учитесь мыслить логично, этого требует от вас будущая профессия. «Если, как вы сказали, эти выдающиеся личности могли посвятить себя другой профессии, значит, в искусстве они занимались напрасным трудом». Так ответит вам любой прагматик. И что вы доказали?

РЕЙН Л. Наука служит уму, а искусство воспитывает эмоции.

ТОВСТОНОГОВ. Давайте отложим в сторону вопрос соотношения науки и искусства.

ВАРВАРА Ш. А для чего дикому человеку делать дырку в носу и вставлять туда кольцо?

ТОВСТОНОГОВ. Да, действительно, для чего? И тяжело, и неудобно?!

ВАРВАРА Ш. А-а-а, а потому что красиво!

ТОВСТОНОГОВ. Ощущение красоты — это тяга к главной потребности. Какой? Вот вы докажите, что без искусства человек умрет, как без воды... Если бы человек отказался от искусства, он бы стал дикарем?

ВАЛЕРИЙ Г. Фашистов обычно называли дикарями, но ведь они любили искусство?!

ТОВСТОНОГОВ. Дикари ли фашисты? По-моему, это упрощенное понимание. Так рисовали их в шаржах КУКРЫНИКСы. Назвать фашистов дикарями — сказать, что это явление тривиально, элементарно. Но, действительно, это проблема, тут односложно ответить нельзя. Во-первых, искусство во времена фашизма деградировало. Прежде всего, идеологически. Во-вторых, человек — существо противоречивое. Фашизм в теории отрицал предыдущий опыт накопления культурных ценностей. Но, отрицая, он не всегда способен с ним сразу порвать. Фашизм на практике не отказывался от всего опыта прошлого, наоборот, там были знатоки и ценители живописи, музыки, кино, театра. И они придавали немалое значение искусству. Оно поощрялось, финансировалось. Другое дело, какому миропониманию оно служило?!

Итак, для чего искусство? Можно ли без него прожить? Какую потребность человека оно восполняет?

ГЕОРГИЙ Ч. В любой политической системе важнейшая функция искусства — воспитательная.

ТОВСТОНОГОВ. Да, с течением времени эта функция стала одной из важнейших, но в момент возникновения искусства она не существовала, появилась значительно позднее.

ЮРИЙ Ш. Искусство — основной двигатель прогресса...

ТОВСТОНОГОВ. А наука?

ЮРИЙ Ш. Тоже.

ТОВСТОНОГОВ. При вашей постановке вопроса наука сильнее.

ВАЛЕРИЙ Г. Мне кажется, искусство надо разделить на утилитарное и искусство в самом высоком смысле этого слова. Вчера смотрел «Товарищ, верь!» Денег у меня не прибавилось, весь спектакль стоял, в зале душно. Кажется, ну, зачем мне это? Почему зрители ломятся на Любимова? Потому, что интересно! Как он поднимает ту или иную проблему? Какое находит решение? Как организует пространство? И завидуешь: «Я бы до такого не додумался!» С его стороны — самовыражение. С моей — познавательный процесс. Но, в отличие от утилитарного, это искусство не всем необходимо.

ТОВСТОНОГОВ. Процесс самовыражения и познавательный процесс есть свойства любого вида человеческой деятельности. Кто же из вас докажет необходимость искусства человеку?

ЛАРИСА Ш. Цель искусства — создавать то, чего нет в природе.

ТОВСТОНОГОВ. А техники?..

ВЛАДИМИР В. Разрешите мне. Самое страшное для человека — одиночество. Главная человеческая потребность — общение. Ни что другое, кроме искусства, не может восполнить эту по-

требность в том объеме, который человеку необходим.

ТОВСТОНОГОВ. Вы не добавили еще одно слово — «духовная». Духовная потребность — и тогда я с вашими рассуждениями полностью соглашусь. Потребностью в духовном общении и отличается человек от животного.

ВЯЧЕСЛАВ Г. Иначе люди начнут убивать друг друга.

ТОВСТОНОГОВ. Конечно! Без духовного общения человек гибнет, как без воды. Никакие материальные блага его восполнить не смогут. Искусство копит и передает духовный опыт из поколения в поколение. На протяжении всей истории развития человечества искусство является каналом связи. Интересно высказывание на этот счет американского писателя Уильямса: «Люди одиноки, они все как бы в одиночных камерах. А вот перестукивание между ними и есть искусство». Ученый, которого я приводил в пример, декларировал отрицание высокого искусства полемически, он наверняка читал «Войну и мир», и это оставило в нем след, но ученый почти гений, а «гений — парадокса друг». Понимаете? Его прагматизм ради парадоксальности.

КАЦМАН. А может, он спорит с современным уровнем искусства...

ТОВСТОНОГОВ. ...которое его не устраивает. Кажется, что без искусства можно прожить. Но это лишь видимость. Точно так же, как человек нуждается в удовлетворении физиологических потребностей, так и необходимо насыщение духовными. Удовольствие, интерес, ощущение красоты, познание — это все порой неосознанные стремления к главной потребности: духовному общению. *(Валерию Г.)* Вы говорили: «Меня интересует возможность выразить себя». Это еще неосознанное стремление. Вы находитесь, образно говоря, на этапе наскальных рисунков. Когда удачная охота вызвала потребность поделиться с окружающими в форме искусства. Вот ваш этап. Ничего страшного в этом нет. Но постепенно надо стремиться к осознанию. Искусство — мощная духовная сторона жизни, без которой человечество перестало бы существовать. Говорят, восемьдесят процентов людей не воспринимают искусство. Но качество наших социологических исследований не вызывает доверия. Говорят, пятнадцать процентов населения ходит в театр, но это не означает бездуховность остальных восьмидесяти пяти. А может, они, не посещая театр, читают высокие образцы мировой литературы? А театр их разочаровывает своей примитивностью?.. Есть люди, для которых музыка — шум, не больше. Но они наверняка восполняют пробел другими видами искусства. Я хочу, чтоб вы поняли: искусство не есть вид развлечения. Хотя есть часть людей, которых, казалось бы, только это и интересует. Они не ходят в театр, но собирают картины, репродукции, а может, значки или марки, пластинки, магнитофонные записи или ведут переписку. Все это разновидности искусства, которое в высшем смысле удовлетворяет естественную потребность человечества в общении друг с другом.

Вот теперь, ответив на вопрос о необходимости искусства, поговорим о том, что такое искусство, как род деятельности? Новый вопрос, на который нам надо ответить: в чем отличие науки от искусства? Наука — система знаний о природе, обществе, мышлении. Она отражает мир в категориях, понятиях, объективных законах, закономерностях, правильность которых подтверждается практикой. Техника — претворение научных открытий в конкретные материальные ценности. Можно сказать, что научное познание есть фактическое познание жизни? Да. А в чем отличие познания жизни искусством?

ЮРИЙ Ш. Сомерсет Моэм в книге «Луна и грош» устами Ван Гога говорит: «Искусство призвано заново воссоздать жизнь».

ТОВСТОНОГОВ. Да, но какими средствами искусство воссоздает жизнь?

ЛАРИСА Ш. А разве не теми же, что и наука?

ТОВСТОНОГОВ. Не теми. Есть два различных пути. В корне различных.

ЮРИЙ Ш. Искусство — эмоциональный, а наука — рациональный путь.

ТОВСТОНОГОВ. Это правильно, но как определить пути познания с точки зрения средств? Мы договорились: наука оперирует фактами, а искусство?.. *(Длительная пауза.)* Запомните: специфический феномен искусства — художественный образ.

Искусство, в отличие от науки, отражает мир не в понятиях, а в конкретно чувственно воспринимаемой форме художественных образов.

Понятие «образ» имеет в русском языке три смысловых эквивалента. Первый: образ — икона. Икону часто называют образом, а образ — иконой. Второй эквивалент — внешнее выражение

какого-либо явления, факта. Образ — знак предмета. И, наконец, образ как феномен искусства — его язык, его суть. Кто попытается определить, что такое образ как субстанция искусства?

ГЕННАДИЙ Т. Художественный образ?

ТОВСТОНОГОВ. Да.

ГЕННАДИЙ Т. Художественный образ возникает, когда действительность преломляется в человеке.

ТОВСТОНОГОВ. Какие признаки должны присутствовать в произведении искусства, чтобы получился художественный образ?

КАЦМАН. В каком случае мы говорим о наличии образа, а в каком он отсутствует?

ТОВСТОНОГОВ. «Типическое», «индивидуальное», «обобщение», «ассоциации» — все это общие, хотя и содержательные слова. Вроде бы, они объясняют все. На самом деле, понятие «образное» остается колдовским словом, смысл которого никто не знает.

КАЦМАН. Школьное сочинение: «Типическое в образе Печорина». Уже мертвечина какая-то. Неживой подход.

ТОВСТОНОГОВ. При отсутствии каких элементов мы думаем или говорим: нет ощущения художественной целостности? Другими словами — есть ли критерии образного? *(И снова длительная пауза.)* Давайте договоримся: образ должен таить в себе некую мысль. В литературе этой категории соответствует идея, в области театра — сверхзадача.

КАЦМАН. Идея, мысль, сверхзадача отвечают на вопрос — во имя чего, ради чего создано произведение?

ТОВСТОНОГОВ. Но главным образом — что?

КАЦМАН. Георгий Александрович, что — это тема.

ТОВСТОНОГОВ. Тема — о чем? Об одном и том же можно сказать по-разному. Два автора могут одинаково отвечать на вопрос — что, но написать полярные вещи. Что хотел сказать автор? — это идея произведения.

КАЦМАН. Но можно поставить вопрос и так: ради чего написано произведение? Это тоже идея.

ТОВСТОНОГОВ. Ради чего сегодня — производное, главное — что? Сейчас важно понять, что мысль — ведущий элемент образа. Там, где присутствует эстетическое начало, но нет идеи,

нет еще явления искусства в высоком смысле этого слова. Декоративность, например, удовлетворяет потребность в красоте, но...

ГЕННАДИЙ Т. ...но, мне кажется, декоративное искусство имеет право на существование, там тоже были выдающиеся мастера.

КАЦМАН. Бывают произведения, которые обслуживают жизнь. Бывают те, которые жизнь воспроизводят.

ГЕННАДИЙ Т. Получается, что у декоративного искусства отнимаются права.

ТОВСТОНОГОВ. Нет, мы не отнимаем у прикладного искусства никаких прав. Ни в качестве, ни в таланте лучшие образцы не уступают искусству изобразительному. Но назовите мне Леонардо да Винчи декоративного искусства.

ГЕННАДИЙ Т. Да, тут, конечно, сразу не вспомнишь.

ТОВСТОНОГОВ. Трудно? Мастера декоративного искусства были, есть и будут, но они не могут соперничать с Леонардо или Микеланджело, потому что отсутствие идейной направленности их творчества не позволяет им достичь тех же высот. При равном таланте наличие мысли делает произведение крупнее, глобальнее, исторически важнее. Декоративное искусство восполняет эстетическую потребность, а искусство в высоком смысле этого понятия, кроме эстетической и этическую. Второй признак образного — вымысел. Это означает, что в подлинном произведении искусства отображаемая действительность не может быть сфотографирована. Кстати, художественная фотография тем и отличается от обыкновенной, что в ней наличествует элемент вымысла. Вымысел в выборе композиции. В том, как ставится свет, определяется ракурс. Вымысел теснейшим образом связан с мыслью. Уже в самой мысли таится вымысел. Он может быть незаметен, а может, доведен до свифтовского «Гулливера», басен Лафонтена, Крылова. Мера, качество вымысла — производное от мысли.

КАЦМАН. Исходя из мысли, я выбираю систему линз.

ТОВСТОНОГОВ. Отражение действительности существует ради какой-то определенной мысли в определенном качестве вымысла — вот соотношение первых двух признаков. Исходя из того, *что* и *для чего* я отображаю, — выбираю необходимые мне линзы. Линзы, естественно, надо понимать не только как операторские, Я имею в виду те линзы, которые находятся в душе художника. Не было фотографии, но был Рабле.

Третий признак — жизненная достоверность или правдоподобие. Правдоподобие создает реальность вымысла, делает отображенный мир достоверным. Отсутствие правды влечет за собой разрушение искусства.

ГЕННАДИЙ Т. А что такое правда в архитектурном образе?

ТОВСТОНОГОВ. Утилитарное назначение здания. А кто скажет, есть ли еще элемент?

ГЕННАДИЙ Т. Есть, видимо. Он органически должен связывать первые три.

ТОВСТОНОГОВ. Правильно, а как его назвать?.. Запишите: заразительность — четвертый элемент образа, который зависит от гармонического сочетания первых трех. Если неточно соотносятся мысль, вымысел, правдоподобие — заразительность отсутствует.

РЕЙН Л. Содержания великих произведений искусства безграничны. Настолько же должны быть безграничны формы. Не кажется ли, что само понятие «образ» ограничивает форму?

ТОВСТОНОГОВ. Сущность того, что называется художественным образом, в том и заключается, что он в ограниченной форме выражает безграничное содержание. В индивидуальном — всеобщее. В факте — явление.

РЕЙН Л. Не кажется ли, что образ относится лишь к реализму?

ТОВСТОНОГОВ. Мысль, вымысел и правда — элементы, относящиеся к искусству в целом.

РЕЙН Л. Ультранатурализм может претендовать на образ? В нем нет вымысла.

ТОВСТОНОГОВ. Сама позиция: так и только так! — это уже вымысел.

РЕЙН Л. Супрематизм — это искусство?

ТОВСТОНОГОВ. Супрематизм, насколько я помню, отрицал необходимость рисунка.

РЕЙН Л. Считалось, что предметы изображать не нужно. И это высший смысл живописи.

ТОВСТОНОГОВ. Живопись — различно окрашенные плоскости. Вымысел не оставляет места правде. Нет достоверности — нет идеи, следовательно, разрушенный образ. Если и есть идея, то она так глубоко зашифрована, что ее не прочесть.

РЕЙН Л. А импрессионизм?

ТОВСТОНОГОВ. Лучшие произведения сейчас считаются реалистическими. Итак, гармония трех первых элементов, из которых слагается художественный образ, рождает ту или иную заразительность. Они должны быть не в механическом, а химическом взаимодействии. Мера таланта художника зависит от гармонии этих трех элементов. Для того чтобы разобраться в особенностях образного во всех видах искусств, надо выявить материалы каждого вида. В широком смысле, материал у всех один — действительность. Но, чтобы стать конкретным видом, надо выразиться в определенном материале. Давайте договоримся: материал — это то, без чего не может существовать данный вид искусства. С этой точки зрения, какой материал музыки?

—Звук.

ТОВСТОНОГОВ. Литературы?

—Слово

ТОВСТОНОГОВ. Живописи?

—Рисунок.

ТОВСТОНОГОВ. Рисунок — результат, а материал?

— Цвет, видимо?

ТОВСТОНОГОВ. Цвет, линия. В скульптуре, архитектуре?

—Объем.

ТОВСТОНОГОВ. А в театре?

—Человек

—Действие.

ТОВСТОНОГОВ. Как бы это объединить?

— Действующий человек.

ТОВСТОНОГОВ. Мы имеем в виду материал не только как средство выражения художника,

а берем материал в самой сути искусства. В эпоху романтического театра искусство режиссуры не существовало в чистом виде, оно еще выкристаллизовывалось в самостоятельную профессию. Крэг много сделал, чтобы режиссура стала самостоятельным видом искусства. Крэг пошел шире подлинности в искусстве, создал свой эстетический закон. Он отдал дань всему: от реализма до символизма. В этой области значение Гордона Крэга для Англии равносильно значению Станиславского для России. Без Крэга не было бы у нас Мейерхольда, в Германии — Брехта. Но Гордон Крэг по-своему определял материал искусства, изменив тем самым суть искусства. Цель у них с Константином Сергеевичем была одна: создание художественно-целостного произведения. А пришли они к разному. Крэг считал идеальным исполнителем своих требований не живого человека, а актера-марионетку. С точки зрения чистой логики он прав. Но это убивает саму природу театра. Крэг пришел к убийству живого актера на сцене, Станиславский — к открытию его живой природы.

Еще какие вопросы? Нет? Пойдем дальше. Несмотря на то, что материал театра — живой действующий человек, театр начался не с одного артиста, а с двух. Театр одного актера, художественное чтение — это театр в широком смысле слова. Но все-таки в чистом виде театр — это два человека, которые вступают в борьбу.

ВЯЧЕСЛАВ Г. Но Питер Брук писал: «Человек прошелся по сцене — начался спектакль».

ТОВСТОНОГОВ. Да, луч света прошел — театральное действие началось. Но когда мы говорим о том, что театр обособлен от других видов искусств, для нас важны два борющихся человека. Любых. Теоретически можно столкнуть балетного и драматического артистов, было бы зачем.

СТУДЕНТ-ТЕАТРОВЕД. Но ведь может быть спектакль, где человек конфликтует со всем миром в виде монолога. У Беккета, например, есть ряд таких пьес.

ТОВСТОНОГОВ. Правильно, но ваш пример не хрестоматиен. Монолог — отклонение от первозданного театра, который начался с борьбы двух человек. Отклонений может быть сколько угодно: миллион и еще одно. Кроме того, в любом монологе заложен внутренний конфликт. Беккет ищет отклонения. Это у него хорошо получается. Яхонтов один читал «Бориса Годунова». Был ли это театр? Да. Но не классический, не определяющий специфику театра. Конкретная музыка может включать в себя лай собаки, скрипы дверей, плач ребенка и т. д., но, как правило, музыка начинается с искусственного звука.

СТУДЕНТ-ТЕАТРОВЕД. Если существует миллион и еще одно отклонение, то почему оно не может стать правилом?

ТОВСТОНОГОВ. Сегодня, как никогда, происходит сближение науки и искусства, сейчас спорт, например, очень похож на театр, даже границы исчезают. Предугадать, что будет дальше, сложно. Но процесс сближения продолжится. Учитывая это, особенно важно не потерять отличие театра, его специфику.

СТУДЕНТ-ТЕАТРОВЕД ИЗ ВЬЕТНАМА. Один человек сидит в тюрьме. Это может быть театральным моментом, я думаю.

ТОВСТОНОГОВ. Да, в Венгрии я видел спектакль «Записки сумасшедшего», который играл один актер. Что это было? Художественное чтение? Нет, я думаю. Театр? Не совсем. И все-таки ближе к театру. Видите, сколько приходится делать оговорок. Это необходимо для дальнейших наших рассуждений. Неделимый атом, материал драматического искусства не просто действие, а взаимодействие.

Чем еще отличаются виды искусств? С точки зрения восприятия, они могут быть пространственные и временные. Как мы воспринимаем музыку, познаем ее? Вероятно, в некоей временной протяженности. Музыка — вид искусства, протекающий во времени.

ВЛАДИМИР В. А литература — это пространственный или временной вид искусства?

ТОВСТОНОГОВ. Литература — временной вид искусства. Мы воспринимаем ее в том временном промежутке, пока читаем. Но, с точки зрения переплета, иллюстраций, оформления, можно считать литературу и пространственным видом. Восприятие пространственных видов искусства статично. Пространственные виды искусств статичны в процессе восприятия. А в чем особенность театрального искусства?

ГЕОРГИЙ Ч. Извините, Георгий Александрович, но я не понял, почему музыка временной

вид искусства, а живопись — пространственный?

ТОВСТОНОГОВ. Не надо извиняться. Как раз не надо делать все понимающий вид, когда что-то не понимаешь. Вы можете простоять у картины минуту, а можете час. Но значит ли это, что с содержанием картины что-то происходит во времени? Нет. Оно заключено в определенном пространстве. Картину я могу увидеть мельком, отпечатать ее в своем сознании и понять все. Между тем, музыку вы не поймете, не дослушав до конца. По двум первым тактам симфонии еще понять ничего нельзя.

Итак, вторая специфическая особенность театрального искусства: оно протекает во времени и пространстве.

ЛАРИСА Ш. А разве театральное искусство нельзя воспринимать вне пространства?

ТОВСТОНОГОВ. А куда вы денете артиста? Разве может быть вне пространства зрительный момент? Музыку я могу слушать с закрытыми глазами, и, может быть, даже лучше буду ее воспринимать.

ГЕННАДИЙ Т. Если вы не слепой.

ГЕОРГИЙ Ч. Слепой же может слышать музыку.

ГЕННАДИЙ Т. Но когда я слушаю музыку, у меня возникают зрительные образы, а у слепых?

ТОВСТОНОГОВ. И у слепых развито воображение. И, быть может, качественно отличаясь, оно в чем-то острее, чем у зрячих. Кстати, запомните: задача любого вида искусств — разбудить воображение зрителя.

ВАРВАРА Ш. Кинематограф тоже пространственно-временной вид искусства?

ТОВСТОНОГОВ. Кинематограф театрален так же, как и искусство цирка. Эти виды близки к театру, им так же присуще существование во времени и пространстве. ...Скажите, а чем отличается кинематограф от театра? Если вы все предыдущее поняли, то должны ответить и на этот вопрос... В материале есть различия?

ЛАРИСА Ш. Материал театра — живой действующий человек, в кино же — действующий.

ЮРИЙ Ш. В кино нет непосредственного соприкосновения, контакта актера и зрителя.

ТОВСТОНОГОВ. Третья особенность театрального искусства: творческий процесс происходит на глазах у зрителей, в настоящее время. Искусство театра начинается только в присутствии зрителя. Зритель, в свою очередь, в известных пределах воздействует на спектакль, видоизменяет его. Античная скульптура, навеки погребенная под развалинами, не перестает быть произведением искусства, картины в запасниках; книга на полке, независимо от того, читаем мы ее или нет, — произведение искусства. Спектакль без зрителя — абсурд.

ВАСИЛИЙ Б. А на репетиции?

ТОВСТОНОГОВ. А на репетиции зритель — режиссер. Он полномочный представитель будущего зрительного зала... По первой части есть какие-нибудь вопросы? Вы поняли, что такое материал?

ГЕННАДИЙ Т. То, без чего не может существовать данный вид искусства.

ТОВСТОНОГОВ. Если в музыке материал звук, то никакой другой элемент его не может заменить.

ВАСИЛИЙ Б. А как же быть со Скрябиным? Он вписывал в партитуру красный цвет?!

ТОВСТОНОГОВ. Скрябин пытался обнаружить связь между двумя видами искусств. Но без цвета музыка существует?

ВАСИЛИЙ Б. Да.

ТОВСТОНОГОВ. Идем дальше. Пространство сцены должно быть организовано во имя идеи театра. Этому должны служить и музыка, и литература. Все элементы, качественно преобразуясь, служат определенной идее, находятся у нее в подчинении. Это преобразование и определяет синтетизм.

Четвертая специфическая особенность театрального искусства: качественное преобразование элементов, его составляющих, создает его синтетическую особенность.

Как только музыку или изобразительное искусство мы воспринимаем как таковые, вне преобразования, вне соподчинения, синтетизм нарушается, происходит механический конгломерат соединений.

Перечислим признаки, о которых мы говорили. Первый: материал — живой действующий актер, причем, театр в чистом виде предполагает взаимодействие... Дальше.

СЕМЕН Г. Второй признак: театральное искусство протекает в пространстве и во времени.

ВАРВАРА Ш. Третий: сиюминутность происходящего. Четвертый: театр — синтетический вид искусства.

ТОВСТОНОГОВ. Пятая специфическая особенность театрального искусства: творец, орудие и материал соединяются в одном лице актера. Актер творит сам с собой из самого себя. Только в искусстве театра творец-актер соединен с орудием. В нашем искусстве актер творит образ с самим собой из самого себя. Я — орудие, я — творец, я — произведение. Вот почему так необходим тренинг.

ВАСИЛИЙ Б. А музыкант? Пианист, например?

ТОВСТОНОГОВ. Орудием драматического артиста является его психофизический аппарат. Орудием пианиста — рояль. Орудие отчуждено от исполнителя.

Еще раз повторяю: вам даются определяющие моменты, которые находятся в очищенном виде. Пуристическая чистота нужна нам для того, чтобы при всех процессах сближения суметь удержать специфику театра. Нас должно волновать не то, что соединяет, а что отличает театр от других видов искусств, от науки и спорта.

ВАСИЛИЙ Б. Мне кажется, есть еще одна специфическая особенность — вторичность.

ТОВСТОНОГОВ. Правильно, но тут должна быть оговорка. Сегодня театр опирается на литературу, а вчера? Вторичность — признак, выработанный в процессе развития театрального искусства. Но театр дель арте, церковный театр мы можем представить себе и без литературы. Сегодня же, вы правы, надо говорить о вторичности. В основе театра лежит литература, построенная по законам сцены, то есть драматургия. Вторичность, отметьте у себя тетрадях, шестая специфическая особенность театрального искусства. Драматург — посредник между режиссером, актером и зрителем. Итак, надеюсь, вы усвоили: искусство театра не второсортное, не второстепенное, а вторичное. У вас вопрос?

ВАРВАРА Ш. Да. Есть ли критерий определения: первично искусство или вторично?

ТОВСТОНОГОВ. Если между произведением и художником нет ни одного смежного вида искусств, оно — такое искусство — первично.

ВАРВАРА Ш. Например?

ТОВСТОНОГОВ. Живопись.

ВЛАДИМИР Ш. А документальное кино?

ТОВСТОНОГОВ. Документально-хроникальное искусство — первично. Монтаж не признак вторичности. Еще вопросы? Нет?

Тогда, вот теперь, я раскрою секрет того, почему так настаиваю, что театр зиждется не на одном, а двух актерах.

Седьмая особенность: искусство театра коллективно.

Невозможно, да и нельзя творить это искусство людям, которые не могут вместе существовать.

КАЦМАН. Необходим комплекс совместимости. Как у космонавтов в совместном полете.

В живописи — закрылся в мастерской и твори. В музыке, в архитектуре — можно. В кино и театре — нельзя!

ТОВСТОНОГОВ. Театральное искусство противоречиво. С одной стороны, оно несет сильнейший потенциал коллективного воздействия. С другой — именно поскольку оно коллективно, то дает возможность проникновения такого массового дилетантизма, как ни в одном из видов искусств. В области режиссуры дилетантов непомерно много. В связи с этим, давайте теперь поговорим о некоторых вопросах существования в этом институте.

Во-первых, мне бы хотелось, чтобы вы понимали: обучить режиссуре никто из нас не берется. Нельзя научить «неписателя» быть писателем, «нехудожника» — стать художником. Так и в режиссуре. В идеале, режиссером надо родиться. В идеале — это природный дар, талант. Но если в других видах искусств есть инструменты, определяющие степень дарования, то в нашем деле, к сожалению, оно проверяется преподавателями во многом эмпирически, интуитивно. А подтверждаться вами должно многократно, ежедневно, всю творческую жизнь.

На вступительных экзаменах вы доказали предрасположенность к профессии. Есть ли у вас талант, сейчас определить невозможно. Время покажет.

И все-таки режиссура — профессия. Она не была бы таковой, если бы не существовало путей, которые помогают обнаружить и помочь раскрыть вашу индивидуальность в плане ее специфики. Научить никакой творческой деятельности нельзя, подготовить к творческому процессу можно! И все годы, которые вы проведете в этих стенах, мы будем помогать вам приблизиться к этой профессии. Талант поддается тренажу, раскрытию, росту. Если же окажется, что его нет, то будем расставаться. Всякое обучение — предостережение от тех ошибок, которые человечество в этой области совершало. Театр — искусство древнее, накопило много ошибок. Предостеречь от них, помочь вам создать критерий оценки, отбора, подготовить этически, эстетически — возможно. Режиссерами станут те из вас, кто сумеет проявить необходимое соотношение знаний, опыта и интуиции в специфике тех особенностей театрального искусства, о которых мы говорили сегодня.

О роли воображения в профессии мы будем говорить особо, сейчас несколько слов о том, что оно значит для художника. Любой акт человеческой деятельности предполагает работу воображения. Это способность человека из своих прежних представлений творить нечто новое,

Варвара Шабалина

создавать образное. Именно к этому свойству человеческой природы и адресовано искусство. Зрительные, слуховые, литературные ассоциации воздействуют на человека, его воображение. У одних оно находится на той стадии, когда они способны воспринимать произведения. Это зрители. Но есть индивидуальности, которые обладают таким богатым воображением, что они способны сами создавать художественные ценности. Это люди искусства. Для воздействия на чужое, нужно иметь свое, в достаточной степени развитое, воображение. Оно должно быть не только связано с данным видом искусства, а гипертрофировано по отношению к данному виду. Воображение в большей степени определяет степень дарования человека, меру его таланта. Оно поддается тренажу, поэтому мы можем вас творчески воспитать, но не научить. Живое и податливое специфике театра воображение — это условие возможности вашего дальнейшего обучения.

Во-вторых. Вы выбрали профессию, возглавляющую человека над людьми. А всякое искусство играет в обществе роль, воздействующую на человека. Вы должны подготовить себя к тому, чтобы иметь право внушать некие мысли и идеи людям. Какой же необходим эстетический и этический багаж, чтобы публично заявить: «Моя фантазия лучше, мой вкус тоньше»?! Это право завоевывается большим трудом над собой. Иначе ваше существование в искусстве ставится под сомнение. Как граждане, как члены общества вы должны быть барометрами, чувствовать беды, заботы, боли людей! Быть гуманистами. Близко к сердцу принимать все происходящее! Открытое и все воспринимающее сердце — компас. Прежде всего, любить людей! Людей, вопросы и проблемы которых должны стать вашими проблемами. Каждый из вас, придя в область режиссуры, должен понимать ответственность перед людьми и обществом. От этого зависит, как пройдет ваша жизнь в искусстве. Без этой ответственности все прочие качества профессии теряют смысл. Становятся бесполезными.

В-третьих. Всякое искусство связано с подделкой под искусство, с жульничеством. Одна из болезней современной режиссуры — оригинальничанье. У вас должны быть иные, чем у обывателей, взгляды на жизнь. Если у вас по-своему не будет преломляться мир, то вы не сможете работать. Но, в силу вторичности театрального искусства, вы сможете проявить себя как истинные художники, только проникая в мир автора. Каждое литературное произведение — это совершенно своеобразный индивидуальный мир. Мир Достоевского, Чехова, мир Льва Толстого. Персонажи их произведений — люди разных миров. Почему они нас волнуют? Что делает их живыми? Общечеловечность. Но именно конкретность, особенность мира создает границы искусства. Не угадать художественный авторский закон, заниматься собой — по сути, внести вирус болезни в специфику профессии. Еще одно заболевание — подражательство. Мы не будем вас растить себе подобными. Малое, но свое. С подражательством, подделкой, дилетантизмом — будем бороться точно

так же, как с оригинальничаньем. Мы будем следить, как в вас развивается самое сложное: умение раскрыть мир автора средствами другого вида искусства.

И, наконец, четвертое. Мы будем требовать от вас постоянного огромного труда. Чтобы легкая жизнь вам и не снилась. Профессия режиссер и лень — несовместимы. Ни режиссурой, ни актерским мастерством нельзя заниматься, если это не стало смыслом, способом вашей жизни. Что самое страшное на вашем пути? Отсутствие внутренней цели и ощущение благополучия. Лично я еще не встречал ни одного подлинного художника, у которого не было бы конфликта со временем. Все хорошо — позиция дилетанта, ремесленника, но не художника.

Декабрь 1974 года

Из обсуждения актерского зачета 1 -го семестра 1 -го режиссерского курса на кафедре режиссуры ЛГИТМиК

ТОВСТОНОГОВ. Мне кажется, в нашем институте, если говорить откровенно, существует стремление в конце первого семестра обучения свести контрольный урок к зрелищу, придуманному педагогами. Я с удовлетворением слушал выступления членов кафедры, которые все сходятся, в общем, на одном: такого рода зачетам надо объявить борьбу, особенно, если мы хотим, чтобы у нас была одна методология. Другое дело, что, вынося зачет на публичный показ и снимая зрелищный момент, надо временно очень сократить этюды. Три минуты. И вот в течение этих трех минут...

КАЦМАН. Это невозможно!

ТОВСТОНОГОВ. Невозможно — не выносить на зрителя! Потому что, как вы не хотите, студенты других курсов приходят смотреть зрелище! Какой выход? Или не допускать зрителей на зачет, или, раз уж существует публичный показ в первом полугодии первого курса, значит, надо в тренинге найти ту меру восприятия, которая производит впечатление в течение минимума времени.

Мне кажется, Аркадий Иосифович провел большую работу, методологически верную, и я считаю самым главным достоинством зачета направленность, а не выстроенность процесса, понимаете? То есть, когда он идет изнутри, когда студенты сосредоточены на элементах методологии и ни на чем больше! Хотя, естественно, люди разные, разные. И на этом этапе их проверить сложно. Но то, что они поняли: есть не только сливки, а и черный хлеб тренинга и муштры — это мне кажется важным. И это почувствовалось в сегодняшнем показе. Четырехлетний период обучения еще впереди. Это большая дистанция. И чтобы подготовить себя к серьезному материалу, с которым дальше придется иметь дело, нужно, прежде всего, заниматься самим собой, своим психофизическим аппаратом. Только тогда можно получить право в дальнейшем воздействовать на актеров.

Выступление перед курсом после обсуждения зачета кафедрой режиссуры

ТОВСТОНОГОВ. Я должен вам объявить, что, по мнению всех педагогов, которые смотрели зачет, в целом работа была плодотворной, и вы на этом этапе поняли, что подход к режиссуре должен быть мучительным, длительным, что очень серьезно надо сосредоточиться на своем психофизическом аппарате, его надо тренировать, сделать податливым.

Разный был уровень. По-разному вы овладели элементами, но в этой шкале перепады небольшие. Мне кажется, пролог прошел успешно. Хорошая была атмосфера, серьезная и, в то же время, нескованная, радостная — вот это качество мне представляется очень важным. Насчет первого упражнения — игра в ассоциации. Это чрезвычайно сложное задание. Если бы такое упражнение предложили выполнить преподавателям, неизвестно, кто бы оказался в выигрыше: они или вы? И нужно развивать не только это упражнение, а сам подобный ход мысли для того, чтобы беспрерывно тренировалось воображение, потому что оно имеет свойство засыпать. Нельзя позволять воображению успокаиваться, надо все время держать его во взбудораженном состоянии. Так что будем игру в ассоциации считать началом процесса поиска средств беспокойства воображения.

Какие были ошибки? Говорилось о том, что много текста было ненужного, иллюстративного. Одно дело, когда текст возникает из разговора с самим собой в каких-то очень напряженных обстоятельствах, другое — как только текст становится информацией для нас. Часть мыслительного процесса, успевающая оформляться в слова, произносимая вами в борьбе с каким-то препятствием, — это внутренний монолог, один из важнейших элементов методологии Станислав-

ского. Верный внутренний монолог стимулирует веру, органику процесса. Но как только монолог заменяется комментарием того, что вы делаете, сразу возникает неправда.

После каникул мы будем более подробно разговаривать по теоретическому кругу вопросов, но важно, чтобы вы так же сосредоточенно, серьезно продолжали работать над элементами актерского мастерства. Почему это так важно? Потому что вскоре мы перейдем к отрывкам, тексту, характерам. Вы должны пройти весь путь актерской школы, без которой режиссуры нет! Режиссер — толкователь, режиссер, увлеченный концепцией, но не чувствующий природы артиста, в конечном счете, не имеет права быть режиссером! Это мое глубокое убеждение. Такой режиссер обычно приносит много вреда. Часто, к сожалению, бывают такие случаи. Поэтому артистом можешь ты не быть, но чувствовать органическую природу актера режиссер обязан. Только такой человек имеет право на соприкосновение со сложным актерским миром. Это дается не только идеальным знанием психофизического организма, но и интуицией. В этом режиссура похожа на хирургию. И в медицине, и у нас необходимо иметь право распарывать и ворошить внутренности человека, отвечать за точность своей работы. Под руками режиссера артист физически не умирает, как под руками хирурга оперируемый, тем не менее, ответственности это не снимает, потому что режиссер имеет свойство убивать артистическую природу.

Поэтому, повторяю, буду придавать очень большое значение вашему артистическому воспитанию на протяжении всех последующих лет обучения. Я буду об этом судить по тому, как вы сами ощущаете свою собственную природу. Это необходимо для того, чтобы вы имели все права сталкиваться с актером, воздействовать на него, лепить, так скажем, хотя «лепить» слово, надо сказать, опасное, потому что режиссер со злой волей, не чувствующий актерской природы — это мой личный враг! Именно поэтому я не могу позволить себе выпустить вас из этих стен без определенного актерского минимума. К сожалению, у меня есть горький опыт в этом плане. Некоторые мои ученики в этом и в других городах — и чем дальше, тем больше я в этом убеждаюсь, так уж получилось, — не владеют методологией работы с артистами, более того, не понимают артистической природы. А чтобы познать природу, надо истечь всеми струями пота, съесть все пуды соли, то есть пройти все муки...

Вот что я хотел сказать к прологу, к вступлению на нашу стезю... Ну, а за зачет — спасибо! Он оставил хорошее впечатление!

1 апреля 1975 года
КУРСЫ ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ

ВОПРОС. Как обстоят дела в АБДТ с молодым поколением, и каковы задачи Малой сцены?

ТОВСТОНОГОВ. Проблемы молодежи в театре — глубокий, нелегкий вопрос жизни каждого театрального организма. Это, по существу, проблема важной, но трудной смены поколений.

Вот если взять судьбу такого коллектива, как Московский Художественный театр, то с большой ясностью видно, что означают эти проблемы. Потому что, скажем, в двадцатых годах вся та труппа прославленных стариков, которая начинала строить этот театр, я имею в виду Качалова, Книппер-Чехову, Москвина и т. д., перешла уже в другое поколение, и перед театром стояла острая проблема дальнейшего движения вперед.

Именно на этом этапе и возникла булгаковская пьеса «Дни Турбиных», которая, по существу, дала начало новому поколению театра, которое определило его движение на последующие двадцать лет. Тогда появились никому еще не известные имена Хмелева, Тарасовой, Степановой, Прудкина, Яншина, Ливанова, Андровской и других, то есть всех тех, кого мы уже сейчас теряем одного за другим.

Третьей эстафеты не получилось, так как своевременно она заложена не была, и поэтому мы сегодня присутствуем при кризисе этого театра. Владимир Иванович Немирович-Данченко говорил, что зарождение, жизнь и смерть каждого театрального организма принадлежит одному поколению. Во время войны в Тбилиси мне посчастливилось с ним встретиться, и он долго говорил о судьбе Художественного театра именно в этом плане. Был сорок третий, самый тяжелый год войны. Он говорил совершенно уверенно: «Мы выиграем войну, вернемся обратно в Москву, еще несколько лет силой инерции Художественный театр будет существовать, его репутация тоже, а потом останется здание, название, традиции, и либо появится новый лидер, который создаст совершенно новый театр с новым поколением артистов, либо он разрушится как таковой...»

Ну, как вы знаете, эти слова оказались вещими, трудно сейчас предугадать, что сделает новый лидер, не будем заниматься прогнозированием, вернемся к вопросу о смене поколений.

Если говорить о своем собственном опыте, то нечто подобное на другом масштабе времени произошло и с Большим драматическим театром. Я застал там в 56-м году то поколение больших артистов, которые один за другим уходили из жизни как раз в первые годы моей работы в этом театре: я имею в виду Софронова, Ларикова, Казико, Полицеймако. И я понимал, что самое важное — это создать следующий эшелон артистов, которые могли бы взять на свои плечи всю тяжесть движения театра вперед. Вот так и возникло второе поколение актеров, в частности, уже бывших в театре, таких, как Стржельчик, Копелян, Лавров; и пришедших в театр: Лебедев, Луспекаев, Юрский, Доронина, Басилашвили. Они и образовали новое ядро. Старшим было уже под сорок, сейчас они шестидесятилетние, и вот мы находимся перед той самой проблемой, которую сегодня обсуждаем.

Самое главное, чтобы новый эшелон был подготовлен, дышал в затылок тем, кто сейчас стоит впереди, чтобы смена произошла органично, потому что закрыть глаза на этот процесс, значит, привести театр к кризисному состоянию, каким я застал его почти двадцать лет назад. Та смена была очень крутой, даже жестокой, но другого выхода не было. Крутая реформа была проведена для того, чтобы театр мог начать новую жизнь.

Сейчас необходимо спокойно подготавливать этот процесс, и, мне думается, в театре есть молодежь, готовая к большим задачам. Но, чтобы начать новый этап эстафеты, мало иметь в театре даровитую молодежь. Надо, чтобы она находилась в форме, в состоянии беспрерывного тренажа, активной работы. Поэтому, в связи с проблемой смены поколений, я попытаюсь ответить и на ваш второй вопрос: о задачах Малой сцены.

Так вот одна из задач была и остается — создание для молодых артистов, кроме выполнения своих функций на большой сцене — эпизод, массовки, — условий для таких работ, которые наиболее полно раскрывали их дарование. Вот этому и служит Малая сцена. Но главной задачей Малой сцены — сцены эксперимента — является поиск театра, где могут появляться новые режиссерские имена, где можно рискнуть, потому что у нас на Большой сцене три постановки в год, а рисковать с молодым режиссером в большом плановом спектакле дело опасное. Так что Малая

сцена дает возможность пробы молодых режиссеров, молодых актеров, молодых драматургов. Законы общения на Малой сцене иные, чем на Большой. Я бы сказал: они утончают средства выразительности актеров, они ставят новые задачи перед режиссером. И вот соединение эксперимента по трем линиям: драматургической, режиссерской, актерской — создает ту цепь задач, которые и должны решаться на Малой сцене. Они чисто экспериментальные, так как коммерчески Малая сцена не выгодна, она не приносит дохода. Там сто двадцать мест, и она существует за счет того, что у нас есть доходы, которые мы можем отдавать тому, что считаем нужным. В последние годы наши спектакли на Малой сцене все больше себя начинают оправдывать именно в этом плане. Хотя там существуют работы и наших зрелых мастеров, и это естественно, потому что у них уходят годы.

Малая сцена имеет возможности трансформации. Она может быть обычной, итальянского типа сценой, она может быть шекспировской, когда зрители с трех сторон, а может выехать вообще, стать ареной, тогда зритель окажется со всех сторон по отношению к площадке.

Вот сейчас мой ученик Борис Сапегин репетирует киносценарий «Дневник директора школы», который решается на сцене-арене, потому что возможности киносценария требуют такой меры условности, что мы можем конкурировать с кинематографом только чисто театральными условностями. Декораций, как таковых, там не будет, а будет такой стол, который трансформируется в самые различные элементы, необходимые по ходу сценария. Причем, перестановки осуществляют сами актеры.

В то же время, форма мюзикла — «Бедная Лиза». Не знаю, кто из вас видел? Конечно, эксперимент, потому что сделать музыкальный спектакль на основе сентиментального романа XIX века — задача чисто экспериментальная, мы к ней так и относились. И вот появилось новое, не известное ленинградскому зрителю имя Марка Розовского. Сейчас Розовский работает над собственной инсценировкой «Холстомера» по повести Льва Николаевича Толстого, решенной в музыкальной форме. Историей человека-лошади, скажем так. Конечно, только очень условная форма позволит приблизиться к решению этой задачи. Каков будет результат — предугадать сложно, у нас там пока дискуссионная полемическая обстановка, идет поиск, но, может быть, когда сталкиваются различные точки зрения и образовывается окончательное сценическое решение, — это самое интересное на театре.

Вот вам иллюстрация того, что должно происходить на Малой сцене. Но одна, повторяю, из главных задач таких наших спектаклей, как «Борцы», «Провинциальные анекдоты» и многих других — дать возможность играть главным образом молодежи. Таким образом, молодой артист, попадая в театр, сразу имеет возможность помимо других необходимых функций, которые он выполняет в спектаклях на Большой сцене, таких, как «Генрих IV» или «Ревизор», в одном играя какого-нибудь воина, в другом купца, получить большую настоящую работу на Малой сцене.

ВОПРОС. Как вы понимаете, что такое физическое действие, что такое метод физических действий?

ТОВСТОНОГОВ. Что самое главное, на мой взгляд, в этом вопросе? Самое негативное и отрицательное, с моей точки зрения, заключается в том, что часто проблема физических действий воспринимается как буквальное совершение физических действий на сцене: убирать комнату, пить чай, вязать, передвигать мебель. Вот все эти проявления считаются методом физических действий. Если их много, то, значит, режиссер ими владеет. Если их поменьше, метод не использован. Вот какое вульгарное и, я бы сказал, обывательское представление имеется в этой проблеме.

Если б это было действительно так, то, во-первых, это не было бы открытием. Во-вторых, не называлось бы методом, а скорее использованием неких жизненных бытовых подробностей, включенных в сценический процесс. Я бы назвал это бытовизмом.

Ну, хорошо, а если мы имеем дело с пьесой, где применение этих подробностей было бы нелепо? Скажем, если ставится «Царь Эдип»?! Там смахивать крошки со стола, сморкаться было бы не очень стилистически подходяще, вроде, каждому это очевидно. Что же нам делать с такого рода пьесами? Хочется спросить человека, который таким образом воспринимает метод физических действий. Надеюсь, что среди присутствующих таковых нет, и я воюю с воображаемым противником?!

Так что же такое физическое действие в понимании Станиславского? Простое физическое

действие есть непременно локальный конфликт, прежде всего, конфликт, который надо обнаружить в каждом атоме сценического действия у каждого персонажа.

Вот если таким образом понимать этот вопрос, то тогда нет необходимости совершать тот ряд бытовых движений, о которых я говорил выше. Если физическое действие есть столкновение, проблема воспринимается несколько иначе.

Поставим вопрос по-другому: может ли бытовое действие превратиться в физическое? Может. Но это совсем другое дело. Есть знаменитый классический пример, — наверное, он вам известен, а может быть, и нет, — когда в «Братьях Карамазовых» в почти полубезумном состоянии прибегает Митя и не может найти Грушеньку! Митю репетировал Леонидов. Владимир Иванович Немирович-Данченко сказал: «То, что сейчас происходит, неверно, неправда», — вышел на сцену и показал, как это надо сыграть. И сыграл так, что все окружающие были потрясены. Владимир Иванович обладал изумительным умением показа, причем показа не актерского, не результативного. Он умел показать тот внутренний импульс, который всегда помогал понять артисту суть того, что сейчас надо было сыграть. И когда Леонид Миронович спросил его, что он делал в процессе сцены, потому что это было удивительно точно и сильно, Немирович-Данченко ответил: «Я искал расческу! Потерявшуюся расческу!» Значит, что нужно понимать в связи с этим примером? Что же выражало высокий накал страсти? Вроде бы, совершенно бытовой поиск расчески. Но нужно представить себе тот ритм, в котором находится в это время персонаж, степень полубезумного, сдвинутого сознания, толкающего искать человека, как маленькую расческу. Ну, вы понимаете, что все немедленно превратится в анекдот, когда этого накала не существует.

Для того чтоб было найдено то простейшее физическое действие, которое выражает в конечном счете и психологическое, и нравственное, и философское, оно должно быть в той степени предлагаемых обстоятельств, в том ритме, который задается этими обстоятельствами. Вот все, если говорить об этом коротко. А длинно — это годы тренировки, воспитание в артисте ощущения действия, умения действенно мыслить.

У нас в театре, при том, что мы двадцать лет вместе пытаемся работать в одной методе, все-таки есть классификация. В одном актере действенный поиск сидит, и он не может себя выразить иначе, как в поиске действия для данного случая. А другого нет-нет, да и тянет к изображению, к представлению, показу, к словесной сфере, когда актер уходит в слова, в текст и теряет главное: ощущение действенной природы того или иного куска. Самое сложное — это воспитать в артисте, — а прежде, чем воспитывать в артисте, в себе самом, — живое чувство физического действия, где в самом малом, как неделимом, проявляется клеточка сценической плоти.

Каждая пьеса, по существу говоря, — цепь беспрерывных поединков, вне которых нет ни секунды сценического действия. Важно обнаружить, между кем и кем или кем и чем этот поединок происходит, во всей сумме предлагаемых обстоятельств найти именно то столкновение, которое должно в данную минуту разрешаться. Искусство режиссуры заключается в умении обнаружить единственный поединок, происходящий сейчас, в данный момент, между этими и этими людьми, или этим человеком или со мной самим. Беспрерывная цепь таких поединков и есть сценический процесс.

Теоретически это выглядит просто, на самом деле, это самое сложное, потому что надо обнаружить не какое-нибудь приблизительно подходящее действие, а единственно возможное в

этих обстоятельствах. Тогда оно является двигателем, импульсом для артиста, тогда ему легко и радостно существовать, потому что, как только, — а это, к сожалению, бывает часто, — действие определяется обобщенно, приблизительно, этот метод ничего не дает, а зачастую убивает актерскую органику. Иногда поиск действия переходит в фетиш, в мучительство, не дает радостного процесса творчества. Стало быть, и в этом случае все перешло в противоположность исканиям Станиславского. Хорошо бы каждому режиссеру усвоить критерий правильности работы методом: если режиссер не высекает радостный момент творчества, значит, он идет по неправильному пути. Все возможно в работе: и железная воля, и стремление к цели, но если критерий радостного творчества уходит, железная воля превращается в злую волю режиссера. И такие режиссеры существуют, они очень опасны для творчества, для театрального искусства.

ВОПРОС. Как часто вы пользуетесь этюдным методом? Если можно, приведите, пожалуйста, примеры.

ТОВСТОНОГОВ. Вопрос об этюдном методе работы тесно связан с предыдущим. Лично я в профессиональном театре, в отличие от института, где идет воспитание совсем первых шагов, этюдным способом пользуюсь как исключением, а не как правилом. Когда передо мной тупик, когда я не могу вывести артиста в правильное русло, тогда я применяю этюд как педагогический прием.

Ну, скажем, у нас в спектакле «Генрих IV» есть огромная сцена «Кабачка», столкновение принца Гарри и Фальстафа. Она идет сорок минут. И вот, долго исследуя круги предлагаемых обстоятельств, обнаруживая цепь событий, линий поведения каждого из персонажей, мы, наконец, попробовали сыграть этюд своими словами, потому что точного текста автора к тому времени никто, естественно, не знал... Ну, должен вам сказать, что того уровня этюдной импровизации мы потом ни в одном спектакле не достигли, настолько все было точно по жизни, по импровизационной сфере, и только иногда в некоторых спектаклях прорывается та подлинная природа, которая была открыта при пробе этюдным способом.

Почему нам понадобился этюд? Важно было, отбросив громоздкость, историчность текста, пробиться к шекспировскому юмору взаимоотношений, через импровизацию ощутить действенное существо сцены. И получилось так, что этюд оказался сильнее того, что нам потом удалось организовать. Чем больше мы организовывали цепь событий, тем больше уходила импровизационная природа. К сожалению, это противоречие неизбежно.

Но этюд — это не только импровизация на заданную тему. Бывают этюды иного рода, иного уровня, я бы сказал, более высокого класса. Например, я предпочитаю, чтобы действие, если оно точно обнаружено, найдено сообща актером и режиссером, выполнялось бы поначалу с приблизительным текстом, который бы постепенно уточнялся. Это тоже своего рода этюды. И наши ведущие артисты пользуются этим методом. Ну, скажем, Юрский и Лебедев. У Сергея Юрьевича просто фотографическая память! Он уже на второй, третьей репетиции приближается к точному тексту автора, особенно, если пьеса классическая. У Евгения Алексеевича память похуже, процесс запоминания идет гораздо сложнее. Но где-то они непременно сойдутся, и в этом для меня уже есть этюд, понимаете? Если Мария Осиповна Кнебель настаивает на этюдах в чистом виде, то этюд для меня — это не обязательный отказ от авторского текста и следование лишь по линии аналогичных ситуаций, обстоятельств. Лично я считаю: если передо мной воспитанная в законах органического поведения труппа, то она может решать задачу процесса поиска физического действия другим образом. И, я думаю, это не противоречит духу системы. Когда-то Станиславский говорил нам, студентам: «Вот сначала вы сыграете этюдно всю пьесу, а потом замените свои топорные слова на гениальные грибоедовские, если это "Горе от ума". Но чем больше у вас воспитаны артисты, — добавил он, — тем, естественно, этот процесс будет проходить короче и короче. И вряд ли есть необходимость в том, чтобы каждый раз начинать с нуля».

Так что, мне кажется, использование этюдного метода только в исключительных случаях, главным образом при воспитании студентов или в работе с молодыми неопытными артистами, не есть нечто противоречащее системе, так как ни в коем случае нельзя следовать букве того или иного положения, теории, методики, важно по-своему раскрыть ее дух. Иначе любая живая вещь становится мертвой догмой, которая из свободного творчества превращается в холодную,

засушенную, педантичную схоластику. А цель методики, наоборот: раскрепостить, освободить, сделать живым и радостным творческий процесс.

Поэтому мне трудно давать вам какие-либо советы, мне кажется, что каждый должен обнаружить эту методику для себя, найти в ней свое собственное проявление, фигурально говоря, открыть в себе маленького Станиславского. Вот тогда это не будет мертвящим и догматическим. Это будет вашим личным, собственным. Вот тогда вы владеете методом. Вот коротко о методе физических действий, об этюдном методе. Позвольте мне на этом поставить точку и снова попросить вас задать вопросы, если они есть.

ВОПРОС. Скажите, Георгий Александрович, как вы относитесь к импровизационному состоянию артиста? Нет, я понимаю, что положительно, но какая мера импровизации допустима при создании роли и ее исполнения?

ТОВСТОНОГОВ. Импровизация — это не только существование артистов в стиле театра дель арте. Это один из видов импровизации, причем, простейший. А что означает требование Ста-

нославского «сегодня, здесь, сейчас»? Роль построена, но если вдруг актер играет вне свободного импровизационного существования, значит, он потерял жизнь. Рождение процесса «здесь, сегодня, сейчас», разве речь не об импровизации в высшем понимании этого слова? Вне импровизации нет сценического действия. Конечным результатом, я бы так выразился, должна быть организованная импровизация. Режиссерский поиск направляет неорганизованную импровизацию к организованной. По существу, это и есть процесс построения роли. Помните формулу Мейерхольда: «В железном русле действия сохранение импровизационного состояния»? Построенный, но живой процесс — это высший класс импровизации. А если вы убили в артисте импровизацию, следовательно, вы убили его душу, оставили только холодный фон.

ВОПРОС. Чем объяснить, что у актеров вашего театра в репетициях сцены «Кабачка» в «Генрихе IV» уже нельзя было вернуть той высоты импровизационности, которая получилась в этюде?

ТОВСТОНОГОВ. Объясняется это известным противоречием между собственным словом и текстом автора, между этюдным, стихийным пластическим стилем и пластическим стилевым выражением, свойственным Шекспиру. Все-таки наш этюд был в форме капустника, скажем так. Но капустник — это не форма Шекспира, хотя дух там был найден шекспировский.

ВОПРОС. Значит, форма актерского этюда могла отличаться от строя всего спектакля? И вам необходимо было внести коррективы, убивающие капустный импровизационный процесс?

ТОВСТОНОГОВ. Если бы мои коррективы убивали импровизацию, это было бы плохо. Тогда мне вообще нельзя было бы выпускать спектакль. Я привел пример сложный, выражающий, выявляющий типическое противоречие между живым импровизационным процессом и попаданием в авторскую стилистику. Теоретически необходимо стремиться к единству, а не к борьбе этих противоречий. Это высшая цель, но единство, так или иначе, будет диалектическим. Борьба между этими противоречиями все равно останется.

Как бы вы ни импровизировали в Софокле, насколько бы ни обнаружили в этюдах живую природу его пьес, когда вы перейдете в формы греческой трагедии, и актеры заговорят гекзаметром, той меры этюдно-импровизационных отношений уже не будет. [...] Какова высшая цель этюда? Найти не форму, а живую душу пьесы. Стало быть, можно найти ее в аналогичных приближенных обстоятельствах. А этюд в формах Софокла — это что-то чрезвычайно сложное. Не очень себе представляю, как вы будете это делать?

Повторяю, надо рыть тоннель с двух сторон. Приближаться и к пластике и к стилистике произведения — с одной стороны, с другой — не замертвить и оставить, но не то, что вы называете бытовым, а подлинное, живое в этой высокой трагедии. Что остается обычно в подобных спектаклях? Пустая холодная, порой с внешним изыском, но, по сути, все равно мертвая форма, банальный штамп античной трагедии: жесты, хитоны и ничего живого. А иногда идут упрощенные попытки обытовления антики, совершенно расходящиеся со стилистикой автора.

ВОПРОС. Но без этюда нельзя. Он дает надежду на то, что студент заговорит от себя, а не форсированно бездумно-декламационно.

ТОВСТОНОГОВ. А вот тут у нас теоретического спора не получится. Если ученик талантлив, то на определенном этапе этюд ему поможет, и в результате в спектакле он будет органич-

ным живым человеком. Иначе мы не примем этот спектакль. Теоретически, вроде бы, все просто, но практически надо каждый раз искать выход из противоречия, решать эту самую сложную проблему. А путь к ее решению каждый раз индивидуален и очень сложен, очень.

Вот мне удалось посмотреть «Жаворонок» Ануйя в Театре имени Ленинского комсомола. Интеллектуальная, ироническая драма решена в стилистике шиллеровской «Орлеанской девы». И артисты совершенно не понимают юмора драматургии, играют патриотическую трагедию со сжиганием на костре. Ничего не сходится! Совершенно фальшивое звучание текста, отсутствие иронии, хотя пьеса построена на ней. А в результате в финале спектакля приведение зрителя к эффектам, хотя в этой пьесе задано: исторически Орлеанскую деву сожгли — это всем известно. Ануй вынес это обстоятельство в пролог, а дальше игра ума на эту тему. Сама Жанна рассуждает: что ей выгодно? Отречься или быть сожженной? Для Жанны Ануйя неважно, будет ей больно или нет, понимаете? А у Опоркова идет подлинная подготовка к казни, эффект с подвешиванием, который невозможен в данном жанре. И вот висит Жанна на веревке, освещаемая красным светом. И есте-

ственный вопрос: если режиссеру так захотелось поставить патриотический спектакль о Жанне Д'Арк, почему он не взял Шиллера? Ведь «Жаворонок» — интеллектуальная камерная пьеса, возникшая во Франции в послевоенное время, как ирония после немецкой оккупации по отношению к Французской истории, где в современных костюмах современные люди, условно распределив роли, философствуют на тему национального предательства. Вот зерно способа существования, жанра этой пьесы. Но когда актеры вне понимания этого обстоятельства, а режиссер старается придать всему происходящему форму романтизма, то в результате возникает агония скуки, потому что материал не стыкуется с решением, ничего никак не может сойтись. Вот здесь какого рода этюды надо играть? В идеале каждый материал требует своего особого подхода, приближающего исполнителя к природе чувств, свойственной данной пьесе.

ВОПРОС. Можно ли до конца, до выпуска спектакля не фиксировать форму?

ТОВСТОНОГОВ. Это зависит от сценического материала. Но такой попытки оставить нефиксированную форму до выпуска спектакля в моей практике не было.

ВОПРОС. Вам часто приходилось бывать за границей. Какие у вас остались самые сильные театральные впечатления?

ТОВСТОНОГОВ. Как ни странно, самые сильные впечатления у нас на Родине. Вероятно, что привозят сюда самое лучшее. Показанный на сцене нашего театра мюнхенский спектакль по пьесе Шиллера «Разбойники» — великое произведение, наряду с «Лиром» Питера Брука. «Разбойники» спектакль поразительной силы! Такой шекспировский Шиллер с великолепными актерами, с интереснейшим режиссерским решением! Мне всегда казалась вся эта история такой ложно романтической, мертвой, что называется «шиллеровщиной», а вдруг оказалось, талантливый свежий взгляд нашел в этой пьесе новый поворот, обнаружил живую плоть. Спектакль был и о прошедшей войне, и о фашизме, хотя не было никаких прямых аналогий, посылов, но был найден глубокий, удивительно современный ход. «Тартюф» Роже Планшона был показан здесь же.

Мне приходилось, конечно, видеть очень интересные спектакли и на Западе. Питер Холл поставил в шекспировском театре очень интересную современную пьесу на трех человек. Актриса, известная нам по Джульетте, играла там пожилую роль. Забыл фамилию драматурга. Англичанин-абсурдист. ..

Да, вот еще очень интересный спектакль, который я видел, на библейскую тему — «Иисус Христос — суперзвезда». Видел премьеру «Человек из Ламанчи» в Нью-Йоркском театре. Это образцы постановок музыкальных спектаклей высокого класса, действительно синтетический театр в высшем смысле этого слова.

ВОПРОС. Скажите, Георгий Александрович, вот ставит режиссер мюзиклы. Значит, он, будучи еще студентом, должен быть подготовлен не только в драматическом плане, как учат у нас обычно, но и музыкально-хореографически? Вы, как заведующий кафедрой, используете какие-то дополнительные возможности для воспитания студентов?

ТОВСТОНОГОВ. Я не могу ввести курс хореографии в большем объеме, чем он есть. Потом, я думаю, все зависит от склонности будущего режиссера к этому жанру. Если студент музыкален, если он чувствует пластическую сторону произведения, то это всегда будет в нем обнаружено. Вот, скажем, у меня был ученик Владимир Воробьев. Стихия музыкально-пластического решения была самым сильным его качеством. И, естественно, он пошел в оперетту, где, несмотря на его удачи и неудачи, он развивается правильно. И вот это совпадение склонности и выбранного им направления мне представляется правильным.

Я учился на режиссерском факультете с нынешним главным режиссером Большого театра Союза ССР Борисом Покровским. Он учился так же, как и я, и, вроде бы, ничего дополнительного не делал. Но мы ставили отрывки из Чехова и Островского, а он сцену из «Пиковой дамы», из оперы. Вот такая у него была склонность. И в результате он стал самым главным, самым первым оперным режиссером в стране.

Так что, я думаю, все дело в том, что у одного человека есть склонность к музыкальному жанру, а у другого нет. Но если эта склонность существует, если она развивается, то, конечно, лучше, если человек подготовлен музыкально и имеет специальное образование, но, в конечном счете, как я понял, не это определяет. Определяют изначально заданные свойства, способности и любовь к музыкальному жанру.

Однажды, в начале моей деятельности, мне пришлось ставить оперетту в музыкальном училище. В это время в московскую оперетту был приглашен из Вены знаменитый австрийский дирижер. Он пришел ко мне на урок, — я ставил французскую комическую оперу, — сидел довольно долго, изучал, видимо, как у нас преподают, потом сказал, что хочет со мной поговорить. Я, к счастью, знаю немецкий, это было кстати, так как по-русски он не разговаривал. И вот этот пожилой человек лет семидесяти сказал мне, что почти всю свою жизнь он отдал оперетте и считает, что я совершаю большую ошибку. «Поверьте моему опыту, — говорил он мне, — вы прирожденный опереточный режиссер. Я спрашивал о вас, мне сказали, что вы режиссер драматический. Зачем вам это надо? В оперетте мало, а в драме много режиссеров! Я вам советую, завещаю заниматься опереттой! Вы рождены для нее!» Ну, я как-то не внял ему, хотя иногда с удовольствием позволяю себе музыкальные отходы от основного направления. Значит, во мне иногда загорается склонность к пространственному ощущению музыки, я бы так сказал.

ВОПРОС. Как вы работаете с драматургами? Как вы помогаете развиваться молодым авторам?

ТОВСТОНОГОВ. Поставили мы однажды пьесу молодых драматургов. Была пьеса слабой, и мы пытались вместе с ними ее улучшить. Улучшили, но драматурги как-то дальше не развиваются. А потом пришел автор, с которым мы вместе вовсе не работали, Вампилов, и предложил нам прекрасную пьесу.

Я вообще слабо верю в работу с драматургом, слабо верю. Это только в легенде говорится, что Московский Художественный театр работал с драматургом Чеховым. Говорили Антону Павловичу: «Нам кажется, что этот монолог очень длинный, непонятный, как бы его улучшить?» А Чехов отвечал: «Монолог вымарывается, вместо него пойдет — "Жена есть жена"».

Работа с автором... Что такое, скажем, работать с Володиным? Настоящий драматург, талантливый человек. Нам казалось, что надо переписать целую сцену, а там, оказывается, надо было два слова переставить местами, а одно вычеркнуть. И в результате получалось то, что мы хотели.

Вампилов. Я с ужасом слушал одного молодого режиссера. «Мне тоже очень понравилась пьеса "Прошлым летом в Чулимске", — говорил он, — но я там весь первый акт перемонтировал». Я спросил: «Почему?» Он так удивился вопросу: «Ну, что вы, там все так беспомощно сделано!» А у меня почему-то отношение к Вампилову, как к классику. Раскрыть каждое слово, обнаружить пружину железной внутренней логики, хоть как-нибудь докопаться, что же там происходит?! А для него, видите ли, драматургия беспомощная! Когда он мне рассказывал, что он что-то там монтировал, я думал: а что он вообще за режиссер? Ужасно!

Так что работа с автором — очень условная вещь. Научить автора писать мы все равно не сможем. Найти близких по духу людей — это другое дело, это действительно задача номер один!

Иногда происходит и такое. Мы с завлитом Диной Морисовной Шварц начинаем писать за автора. И, если выясняется, что наша литература не хуже, если мы не ниже уровня писателя, тогда печально. Вот так мы переписали «Третью стражу», «Беспокойную старость». Кстати, автор последней пьесы сначала ахнул, потом подумал и сказал, что он, в общем, так и написал. Видите? Это очень плохо. Но мы вынуждены так делать. Нет хуже драмадельчества, приблизительности. Ведь редко появляются Шукшин и Вампилов, настоящие литераторы по своей природе, которым даже стыдно говорить, что нужно там что-то исправлять. Они улыбнутся про себя, скажут: «Ну, что ж, вот так написал, так себе сегодня представляю...» И все. И, господа-режиссеры, будьте любезны, разгадывайте наши законы! Вот это и есть литераторы, закон которых надо разгадать!

ВОПРОС. А вот «Три мешка сорной пшеницы». Тут все-таки, видимо, была работа с автором. И, наверное, она помогла?!

ТОВСТОНОГОВ. Да, работа была, но в большом конфликте. Сейчас скажу — почему. Почему-то у прозаиков такого рода большая склонность к драматургии. Они обязательно хотят из своей хорошей прозы сделать плохую пьесу. И мы с моим соавтором Диной Морисовной Шварц все время убеждали Тендрякова, что хотим сохранить на сцене литературу, прозу, не делать из его произведения нечто стандартное. У него же было стремление соединить многие сцены, происходящие в разных местах в разное время, в единое время и место действия. Мы пошли на крайнюю меру: два месяца не пускали автора в театр, а потом позвали и показали прозу такой, какой ее по-

нимали. Мы предложили прием раздвоения главного героя: Евгений Тулупов старший — Ефим Копелян, Женька Тулупов в молодости — Юрий Демич. И тут, надо сказать, автор повести увлекся этим приемом и прописал линию их диалогов. Тут уже была большая пр-мощь с его стороны. Он понял, что таким образом мы нашли театральный эквивалент его же закона, заложенного в повести, и пошел, следуя этому закону, вместе с нами. К финишу мы вышли уже союзниками. Я считаю Тендрякова настоящим литератором, без него, без его помощи мы бы такого спектакля не сделали. Это тот случай, когда мы пишем хуже, что нас с Диной Морисовной всегда радует. Если писатель сочиняет лучше нас, то сразу появляется к нему уважение, мы знаем, что его слово будет литературным словом, а не приблизительным интеллигентно-литературным эрзацем. Писать — это не режиссерское дело. Для этого надо иметь талант литератора!

ВОПРОС. Мир развивается по пути прогресса. Теоретически ясно, что на театре прогресс — это развитие вглубь. Процесс этот как бы предопределен. Но на жизненной практике получается все наоборот. Как вы это объясняете?

ТОВСТОНОГОВ. А что значит «вглубь»? Сегодня театр основан на литературе. Попробуйте на «Урагане» пойти вглубь! Куда копать? Копнете, а там паркет.

Сегодня режиссерский поиск определяет драматургия. Новые задачи и перед режиссером, и перед артистами ставит тонкость литературного материала. Почему мы бросаемся к прозе, которая у нас всегда была сильнее? Да потому что ищем настоящую литературу и стараемся не изменять этому главному для нас принципу! И вот ставим Вампилова, Шукшина, Тендрякова и получаем по голове! Причем, сами устраиваем себе эту тяжкую жизнь. /.../

ВОПРОС. Какова главная тема в пьесе Шукшина «Энергичные люди»? Страх?

ТОВСТОНОГОВ. Как ни богато они живут, но все же со страхом. Они же отдают себе отчет, что действуют вне закона.

ВОПРОС. Но страх в «Ревизоре» имеет иную природу, чем страх в «Энергичных людях»?

ТОВСТОНОГОВ. Это и привлекло нас в пьесе Шукшина. Шукшин написал сценический фельетон. Причем, высокого художественного уровня.

ВОПРОС. Как вы считаете, какие наиболее общие ошибки совершают молодые режиссеры?

ТОВСТОНОГОВ. К сожалению, явно прослеживаются две тенденции.

Первая — во что бы то ни стало удивить зрителя! Удивить всегда и на любом материале. Режиссер занят не автором, не пьесой, не ее раскрытием, а своей личностью! Самое важное для него, это как восхитить мир своей оригинальностью! Неожиданностью формы!

Вторая тенденция — невежество, к тому же возводимое в принцип, в заслугу! Один будущий режиссер однажды мне заявил: «А я не читал "Войну и мир"! И не хочу читать!» И ожидал гром аплодисментов за смелость и откровенность, с которой он это сказал. И, как это ни странно, многие его поддерживают: «Как откровенно, как искренне!» А эта тенденция к самовыявлению тоже губительна!

Вообще забота о самопроявлении на театре в каком бы то ни было виде для режиссера ужасна! Когда человек занимается автором, а не выдрючиванием, он себя проявит. Если вы работаете над Толстым, Достоевским, Чеховым, зачем заниматься собственной личностью? Она проявится, если есть. А если ее нет, все равно ничего не поможет!

Я часто повторяю своим ученикам: «Врубель писал Демона, меньше всего заботясь о себе! Он был погружен в мир Лермонтова! Но вы же ни с кем не перепутаете Врубеля? Его личность осталась!» Так и в нашем искусстве. Если ставишь Чехова, зачем заботиться, как в нем себя проявить? Если погрузиться в его мир, если найти в его пьесе еще никем никогда до сих пор не сказанное, то личность режиссера проявится сама по себе. Вы смотрели «Чайку» в Театре имени Ленинского комсомола? Вот пример заботы о самопроявлении.

ВОПРОС. А как к этому спектаклю относится критика?

ТОВСТОНОГОВ. А критика играет не самую лучшую роль в этом процессе. Она поддерживает эту тенденцию, считая ее истинно новой, по существу, толкает режиссуру на ложный, с моей точки зрения, путь. Хочу оговориться: я не истина высшей инстанции. Дело вкуса. Посмотрите. Может, вам и понравится.

ВОПРОС. С какими сложностями сталкивались актеры вашего театра, осваивая Брехта?

ТОВСТОНОГОВ. В каждой пьесе мы сталкиваемся с трудностью нахождения природы ак-

терского исполнения. Нам важно, чтобы спектакль от спектакля отличался стилистически. Не только декорациями, музыкой, светом — это само собой разумеющийся аккомпанемент. Главное: каждая пьеса должна играться по своим законам. В этом смысле Брехт был для нас один из самых сложных авторов. Что хотелось бы подчеркнуть? Найти индивидуальный способ существования — главная трудность при постановке любой пьесы. Но как ни парадоксально, если способ обнаружен точно, потом всем вокруг — и нам, и зрителям, и критикам — он кажется абсолютно естественным, элементарным, как бы само собой разумеющимся.

Шукшин прочел нам «Энергичные люди». Хохотали до слез. Начали репетировать — юмор исчез. И вот когда ясно и четко открылась природа сценического фельетона, будто шлюзы открылись, автор стал возвращаться к нам во всевозможных подробностях, и, конечно, вернулся смех. Так что в любой драматургии самое трудное — раскрыть способ актерского существования, а из чего он состоит, наверное, Аркадий Иосифович Кацман вам рассказывал: найти условия игры со зрительным залом, потому что каждый раз способ связи меняется; обнаружить авторский способ отбора предлагаемых обстоятельств; отношение автора к ним. Теоретически это звучит просто, на самом деле на это уходит больше всего мучений, неудовлетворенности, то есть, всего того, с чем связана наша работа.

1 КУРС, 2-Й СЕМЕСТР

7 апреля 1975 года

В начале занятия показ зачина. После окончания А. И. Кацман попросил студентов организовать сценический полукруг и высказаться: что получилось, что — нет. Режиссер зачина должен терпеливо выслушать все мнения, ответное слово ему будет предоставлено предпоследнему. Когда сам Аркадий Иосифович подводил итог, вошел Георгий Александрович. Сел, закурил, попросил Аркадия Иосифовича рассказать сюжет зачина, суть замечаний. В основном, претензии касались проживания процесса оценок.

ТОВСТОНОГОВ. Шуринова, скажите, пожалуйста, как вы понимаете, что такое оценка?

ЛАРИСА Ш. Оценка — это процесс перехода из одного события в другое.

ТОВСТОНОГОВ. Иначе говоря, с точки зрения предлагаемых обстоятельств?.. Оценка — это процесс смены событий, а, значит, процесс перехода... Что вы задумались?.. Из одних обстоятельств в другие обстоятельства.

ЛАРИСА Ш. Разве?

ТОВСТОНОГОВ. Что образует событие? Резкая смена предлагаемых обстоятельств, не правда ли?

ЛАРИСА Ш. Не всегда.

ТОВСТОНОГОВ. Что «не всегда»?

ЛАРИСА Ш. Не всегда смена обстоятельств, появление нового обстоятельства влечет за собой событие.

ТОВСТОНОГОВ. Оговорите, в каких случаях новое событие не возникает?

ЛАРИСА Ш. Когда не изменяется наше действие под воздействием нового предлагаемого обстоятельства.

ТОВСТОНОГОВ. То есть обстоятельства все время меняются, а раз они развиваются во времени, находятся в движении, значит, какое-то предлагаемое обстоятельство должно измениться настолько, чтобы превратиться в событие, которое определяет новое действие, да? И на стыке перехода из одних обстоятельств в другие, или, иначе говоря, из одного события в другое, возникает процесс оценки.

ЛАРИСА Ш. Могу перечислить элементы, из которых состоит оценка.

ТОВСТОНОГОВ. Но об этом я уже спрошу Гальперина.

СЕМЕН Г. Оценка начинается с выбора нового объекта внимания...

ТОВСТОНОГОВ. С возникновения... Разве человек сознательно выбирает себе объект?

СЕМЕН Г. Я оговорился. Оценка начинается с возникновения нового объекта внимания.

ТОВСТОНОГОВ. Тут дело не в терминологии, а в понимании этого процесса. Разве я определенным образом выбираю себе объекты? Они возникают от движущихся предлагаемых обстоятельств. Эта разница вам понятна?

СЕМЕН Г. Да. Оценка начинается с возникновения нового объекта внимания...

ТОВСТОНОГОВ. ...или, иначе говоря, с переключения внимания...

СЕМЕН Г. ...с одного объекта на другой. Причем, в каждую единицу времени может быть только один объект внимания.

ТОВСТОНОГОВ. Вот это верно.

СЕМЕН Г. Затем начинается сбор признаков...

ТОВСТОНОГОВ. Сбор относится больше к грибам, ягодам и винограду.

СЕМЕН Г. Собирание признаков от низшего к высшему. И в момент возникновения высшего признака возникает новое отношение, затем...

КАЦМАН. Новая цель...

СЕМЕН Г. Да, новая цель, новый ритм и новое действие.

ТОВСТОНОГОВ. А что такое новый ритм? Вы уже говорили о ритме, Аркадий Иосифович?

СЕМЕН Г. Нет, мы оговаривали, что с возникновением новой цели возникает новый ритм, но что это такое, сказал Аркадий Иосифович, мы выясним позже... И я хочу добавить, что оценка завершается, если возникает новое действие. Тенденция к оценке существует постоянно, потому что

мы находимся в постоянном потоке появления новых предлагаемых обстоятельств. Но заканчивается оценка, если возникает новое действие. Только тогда мы можем сказать, что она состоялась.

ТОВСТОНОГОВ. То есть процесс оценки идет беспрерывно, но в пределах одной суммы предлагаемых обстоятельств, в пределах одного события мы называем ее отношением, а вот когда рождается новая цель, возникает новое действие, тогда процесс оценки закончен, она состоялась в своем полном объеме.

Скажите, процесс оценки связан со временем?

СЕМЕН Г. Связан.

ТОВСТОНОГОВ. Каким образом?

СЕМЕН Г. Процесс оценки может быть кратковременным и долгим, длительным. Это зависит от...

ТОВСТОНОГОВ. От чего зависит?

СЕМЕН Г. Оценка зависит от предлагаемых обстоятельств, в которых она совершается.

ТОВСТОНОГОВ. Приведите какой-нибудь пример.

СЕМЕН Г. Ну, первое, что приходит в голову, это пример Аркадия Иосифовича.

ТОВСТОНОГОВ. А зачем мне примеры Аркадия Иосифовича? Вы свои собственные... родите.

СЕМЕН Г. Ну, хорошо, я иду по заданию институтской редакции фотографировать памятник.

ТОВСТОНОГОВ. Нельзя ли поближе к нашим условиям? Проанализируйте, что сейчас происходит?

СЕМЕН Г. Событие, в котором мы живем, — «Начало занятия». Аркадий Иосифович намекнул нам, что придете вы. Но вас нет, занятие идет. Сквозняк. Хотели закрыть дверь, но Аркадий Иосифович не дал: «Двери, пожалуйста, не закрывайте!» Возникает объект: открытая дверь, обычно мы ее всегда закрываем.

ТОВСТОНОГОВ. Это еще не объект, это обстоятельство.

СЕМЕН Г. Обстоятельство, которое периодически становится объектом: кто-то за дверью прошел, слышен скрип, кто-то заглянул к нам, кто-то что-то сказал... Потом тишина, потом опять. И вот в очередной раз за дверью слышны шаги по мраморной лестнице, один из студентов невольно обращает на это внимание, идет, заглядывает за дверь и застревает... Возникает новый объект.

КАДМАН. Почему — новый объект? Вы же сказали, что новый объект давно возник: открытая дверь?!

СЕМЕН Г. Новое обстоятельство.

ВАЛЕРИЙ Г. Это можно отнести к собиранию признаков.

ТОВСТОНОГОВ. Конечно.

АСПИРАНТ. «Идет Товстоногов» — высший признак, но и новое ведущее предлагаемое обстоятельство.

Семен Гальперин

КАЦМАН. Зачем смешивать термины? Высший признак — правильное определение.

АСПИРАНТ. Но если мы говорим, что все окружающее нас в жизни есть предлагаемые обстоятельства, то и собирание признаков есть собирание обстоятельств.

ТОВСТОНОГОВ. Для чистоты понимания процесса оценки, обстоятельства, создающие определенное отношение к новому объекту, мы называем признаками. Причем, подчеркиваю: как правило, интересен процесс, где собирание признаков идет от низшего к высшему. «Опять кто-то мешает занятиям, открытая дверь — потерянное занятие. Ну, кто там? Во время занятий здесь ходить нельзя! Вроде бы, кто-то, похожий на Товстоногова. Стоп. Это он сам».

ВАРВАРА Ш. А я сразу поняла: пришли вы.

ТОВСТОНОГОВ. А вот Варвара говорит: она сразу все поняла. Что же здесь произошло?

ВАРВАРА Ш. Я сразу попала в высший признак.

ТОВСТОНОГОВ. Нет, я думаю, вы все-таки прошли процесс стремительного собирания признаков... Мгновенный выход в высший признак — типичная черта необученного артиста. А вы актриса, владеющая процессом, я имел возможность убедиться в этом. Минуя собирание признаков, выход в высший — возможен. Но в порядке исключения. Когда этого требуют особые условия игры, но об этом подробно мы будем говорить позже, решая вопросы жанра.

ВАРВАРА Ш. Как только сюда вошел Аркадий Иосифович, я сразу заметила: он себя ведет не так, как всегда. И мне было страшно за ним наблюдать.

КАЦМАН. «Страшно»? Что значит — «страшно»?

ВАРВАРА Ш. Я вижу: Аркадий Иосифович необычайно собран, можно даже сказать — зажат. И когда он сказал: «Не закрывайте дверь», — я сразу все поняла. Не тогда, когда вы, Георгий Александрович, вошли, а раньше, понимаете?

ТОВСТОНОГОВ. Да, но это немножко другое.

КАЦМАН. Ваше действие изменилось?

ТОВСТОНОГОВ. Это немножко другое. Просто ваше существование в событии «Начало урока» было иным. Вы сейчас определили свое более острое существование в предыдущем событии, понимаете? Новое событие еще не началось, но, в отличие от других, вы жили в этом куске с особым отношением к предстоящему событию. Возможность моего прихода включается в предыдущий круг предлагаемых обстоятельств, но событие начинается, когда этот акт произошел.

ГЕННАДИЙ Т. А можно пофантазировать?

ТОВСТОНОГОВ. Попробуйте.

ГЕННАДИЙ Т. Предположим, до вашего прихода Варя потихоньку занималась посторонним делом. То, как вы вошли, она не видела. Собирание признаков у нее шло отраженно, через нас, через Аркадия Иосифовича. И высший признак возник у нее, когда уже все стали жить в новом событии. Как назвать этот процесс?

ТОВСТОНОГОВ. Мы с вами договорились: происходившее с Варварой в том или в этом случае есть отношение. Она существовала в общем событии, где оценка не проявлялась в полном объеме. Такой процесс мы называем отношением. Оценка рождает новое действие. Оно родилось у Варвары позже, чем у всех остальных. Мы все время живем в непрерывной цепи оценок. Сейчас я оцениваю то, что вы говорите, а вы оцениваете то, что я говорю. Но в пределах одного события эта линия оценок называется отношением, понимаете? Каждый из вас до моего прихода по-своему существовал в одном событии. Особенность существования определялась особым отношением к нему. Но это еще не оценка в том плане, в каком мы сейчас рассуждаем. Оценка — процесс на грани двух событий. В примере с Варварой мой приход — предчувствовала ли она его или, занимаясь посторонним делом, обнаружила его позже — новое событие и, следовательно, завершение процесса оценки.

КАЦМАН. Это не событие все-таки...

ТОВСТОНОГОВ. Что?

КАЦМАН. Ваш приход. Вы сами неоднократно повторяли: само обстоятельство «приход» часто не является событием.

ТОВСТОНОГОВ. В пределах малого круга предлагаемых обстоятельств мой приход — событие.

КАЦМАН. Но в малом круге ничего не изменилось.

ТОВСТОНОГОВ. Изменилось.

КАЦМАН. Что изменилось? Уровень урока? Но он продолжался, я не прервал обсуждение зачина...

ТОВСТОНОГОВ. И тем не менее...

КАЦМАН. Стало больше препятствий...

ТОВСТОНОГОВ. И все-таки мы перешли в новое событие. Урок со мной или без меня — это разные предлагаемые обстоятельства?

КАЦМАН. Конечно, разные.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, вот. Значит, новое событие. И отношение, и действие, и ритм — все в известной мере меняется.

АСПИРАНТ. Можно спросить?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно, можно.

АСПИРАНТ. Вы сами говорили, что в драматургии, в отличие от жизни, об оценке мы можем говорить только с точки зрения знания всего исследуемого материала.

ТОВСТОНОГОВ. Так. И что?

АСПИРАНТ. С вашим приходом неожиданно начался опрос на тему «Что такое оценка»? Если первое событие — «Обсуждение зачина», то второе я бы назвал не «Ваш приход», так как обсуждение продолжалось, а «Опрос». Оценка началась с вашим приходом и закончилась в начале опроса.

ТОВСТОНОГОВ. Уже зная предшествующие обстоятельства, я сказал бы так: первое событие — не обсуждение зачина, а в обстоятельствах обсуждения зачина «Ожидание моего прихода». Второе событие — «Мой приход». А третье — «Опрос».

Ритм

ТОВСТОНОГОВ. Сегодня мне хочется подойти к очень сложному элементу в методологии, который называется ритмом. Аркадий Иосифович был вынужден заранее и совершенно справедливо подсказать вам, что процесс оценки тесно связан с ритмом, сегодня мы попытаемся приблизиться к раскрытию сути и значения этого элемента для нашей профессии. Скажите, а у вас есть какое-нибудь представление, понятие, что такое ритм вообще? Не применительно к методологии.

АСПИРАНТКА. Есть.

ТОВСТОНОГОВ. Пожалуйста, поделитесь.

АСПИРАНТКА. Есть музыкальное понятие ритма.

ТОВСТОНОГОВ. Пожалуйста, расскажите, что такое, по-вашему, ритм в музыкальном смысле?

АСПИРАНТКА. Это организация звуков.

ТОВСТОНОГОВ. Раскройте, пожалуйста.

АСПИРАНТКА. Музыкальный ритм — организация звуков во времени. В определенный промежуток времени ритм должен быть одинаковым. А звуков может быть в один промежуток больше, в другой — меньше. Но по времени они должны уложиться именно в этот промежуток.

КАЦМАН. А еще точнее?

ТОВСТОНОГОВ. Ну, хорошо, а в более общем понятии? Скажите, пожалуйста, когда мы говорим об архитектуре, о ритме здания, как понимать, что это значит?

ВАСИЛИЙ Б. Это, наверное, соотношения высоты и ширины здания.

ТОВСТОНОГОВ. И многих других компонентов.

ВАСИЛИЙ Б. Я пытаюсь вспомнить слова Соболева: «Ритм — это путь рационализации искусства, путь неизменной затраты».

КАЦМАН. О каком Соболеве вы говорите?

ВАСИЛИЙ Б. У него книжка есть: «Речь как музыка», кажется. Там он говорит о ритме вообще.

ГЕННАДИЙ Т. Мне кажется, ритм — качественный компонент явления.

ТОВСТОНОГОВ. Что это значит?

ГЕННАДИЙ Т. Ну, я бы так определил понятие ритма: это то качество, которое всякий кинетический, движенческий процесс стабилизирует. И всякому процессу — пусть это не покажется игрой слов — стабильно придает движенческий момент.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, а если мы говорим о пространстве, что тогда?

КАЦМАН. О ритме гор, например?

ТОВСТОНОГОВ. Значит, ритм не обязательно существует лишь во времени?

ГЕННАДИЙ Т. Не обязательно.

ТОВСТОНОГОВ. А вы сейчас выразились...

ГЕННАДИЙ Т. Я не верно сказал.

ВАЛЕРИЙ Г. Ритм связан с чередованием.

ГЕННАДИЙ Т. Чередование — узкое понятие. Ритм может и не быть чередованием, напри-

мер, спираль. Она тоже ритмична, потому что там происходит постоянное соотношение изменения кривизны и длины. Спираль ритмична.

ВАЛЕРИЙ Г. Может быть ритм спирали — соотношение витков?

ГЕННАДИЙ Т. Да, бесспорно. Ритм есть соотношение. Только чего? Может быть, целого и меры?

ТОВСТОНОГОВ. Давайте условимся так: в общем смысле ритм есть соотношение частей в целом.

КАЦМАН *(Тростянецкому)*. Что? Не согласны?

ГЕННАДИЙ Т. Я могу предложить вам нечто целое, части которого будут как-то соотноситься, но ритма там быть не может.

КАЦМАН. А разве существует какое-либо явление вне ритма?

ГЕННАДИЙ Т. Мне кажется, надо определить ритм через какое-то закономерное соотношение.

ВЛАДИМИР В. Уже в самом понятии «соотношение» подразумевается организация.

ТОВСТОНОГОВ. Совершенно верно. В самом соотношении подразумевается закономерность, предполагается не хаотическое сочетание частей, а некое сочетание частей в целом.

ГЕННАДИЙ Т. Но ведь я могу взять каплю воды, под микроскопом рассмотреть мельчайшие пылинки, увидеть, что они движутся хаотически, а не закономерно. Я могу считать каплю, как целое, а пылинки, как части. И я могу сказать: капля — целое, примем ее за единицу, а пылинок 2560. Соотношение это? Соотношение. Но могу я назвать это ритмическим соотношением? Нет.

ТОВСТОНОГОВ. Но пылинки и капля не соотносятся между собой. Это из области «Вон та хорошая корова лучше того плохого апельсина».

ГЕННАДИЙ Т. Почему?

ТОВСТОНОГОВ. Потому что качественно различные части.

ГЕННАДИЙ Т. Ах, вот оно что?

ТОВСТОНОГОВ. А как же?

ВАСИЛИЙ Б. Части и целое мы должны выбирать в одной системе.

КАЦМАН. Если вы будете рассматривать молекулярное строение, то там будет ритм.

ТОВСТОНОГОВ. А вы знаете, говорят, в атоме — вся солнечная система?! Конечно, нужно однородные явления рассматривать, там есть закономерность. Единица и 2650. Вы измеряете пылинки арифметическим соотношением, ничего общего с ритмическим не имеющим. Алогично рассуждаете.

ГЕННАДИЙ Т. Есть такое понятие «броуновское движение». В нем все хаотично. Там нет ритма?

КАЦМАН. Что значит «хаотично»? Уверен: есть закономерность даже в этой кажущейся хаотичности.

ГЕННАДИЙ Т. А вот слово «здравствуйте» можно рассмотреть как единое целое, части которого звуки?

ТОВСТОНОГОВ. Да, можно.

ГЕННАДИЙ Т. Значит, можно найти там внутри «з», «д», «р», «в», «с»?

ТОВСТОНОГОВ. Да, ну и что?

ГЕННАДИЙ Т. Ну, тогда я не понимаю, какой ритм в этом слове, какая закономерность?

ТОВСТОНОГОВ. Закономерность сочетания звуков, вы правильно сказали. Слово — это тоже звук? Другое дело, что он условен, но все-таки это же некое звуковое произношение, где части соотносятся определенным образом в целом слове.

ГЕННАДИЙ Т. И это мы назовем ритмом?

ТОВСТОНОГОВ. Да, данного слова.

ГЕННАДИЙ Т. Данного?

ТОВСТОНОГОВ. Ну, конечно. Можно соотносить части только с данным целым.

ГЕННАДИЙ Т. Части качественно однородных элементов.

КАЦМАН. Вы понимаете, очевидно, что вне ритма ничего не существует. Все подчинено какой-то ритмической организации. Улица, комната, мебель — все! Жизнедеятельность человека, смена дня и ночи, времен года и так далее...

ТОВСТОНОГОВ. Но всегда в общем смысле ритм будет соотношением частей в целом, тогда он относится и ко времени, и к пространству. Общее понятие необходимо нам как отправной момент для того, чтобы дойти до жизненного процесса, до законов человеческого поведения, к который обращена наша методология.

КАЦМАН. Может быть, еще по видам искусств поговорить? Вот в живописи что соотносится?

—Линии.

—Цветовые пятна.

ГЕННАДИЙ Т. Ритм — элемент композиции, то есть композиция всегда включает в себя ритмическое построение.

ТОВСТОНОГОВ. Да, правильно.

ГЕННАДИЙ Т. Но только вот...

ТОВСТОНОГОВ. Что? Ну, что, говорите. Как говорил один администратор: «Что вас в этом сомневает?»

ГЕННАДИЙ Т. Меня «сомневает» то, что нужно решить... Нет, я сам... потом...

ТОВСТОНОГОВ. Ну, что? Что вас смущает? Громче, громче.

ЛАРИСА Ш. Если слово «здравствуйте» произносит иностранец, ритм в нем остается, но он будет каким-то другим?

ТОВСТОНОГОВ. Если человек говорит с акцентом, происходит нарушение, смещение ритма, то есть, по существу говоря, другой ритм.

ГЕННАДИЙ Т. Смещение ритма есть другой ритм?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно... А вот в музыке можно сказать так: если музыкальный метр есть закономерное повторение ударной частицы, то ритм — система отклонений от метра?.. Если метр и ритм совпадают, то мы имеем барабанный бой.

СТУДЕНТКА-ТЕАТРОВЕД. В музыке существует понятие метроритм.

ТОВСТОНОГОВ. Правильно, но вы можете мне отстукать ритмический рисунок «Чижика-пыжика»?

СТУДЕНТКА-ТЕАТРОВЕД. Это все умеют, ритмический рисунок можно отстукать.

ТОВСТОНОГОВ. Отстучите, пожалуйста.

КАЦМАН. Ручкой по спинке стула. *(Девушка, будущий театровед, отстукивает ритм «пыжика».)*

ТОВСТОНОГОВ. Еще раз, и параллельно отстучите, пожалуйста, метр.

СТУДЕНТКА-ТЕАТРОВЕД. А метр воспринимается на бумаге.

ТОВСТОНОГОВ. Почему на бумаге? Отстучите еще раз ритмический рисунок... Ну, вот я отстучал метр, а вы — ритм.

ВАРВАРА Ш. Есть даже такой прибор метроном.

ВАСИЛИЙ Б. Но в музыке ритм не только система отклонений от метра, а, скажем, если взять аккорд, в нем ведь тоже есть ритм, определенная звуковая организация, различные колебания.

ТОВСТОНОГОВ. Дело в том, что мы говорим о соотношении частей, протекающих во времени. Аккорд — вопрос мелодии и гармонии, а с точки зрения временной, одна нота или аккорд значения не имеет. Аккорд соответствует ритмической единице.

ВАСИЛИЙ Б. Но ведь в диссонансом аккорде совсем другой ритм...

ТОВСТОНОГОВ. Нет, в музыке ритм существует только во времени, только во времени...

ГЕННАДИЙ Т. В аккорде надо говорить о другом качестве ритма. Всякий звук — это звуковые колебания, и можно соотнести длительность...

ТОВСТОНОГОВ. Ну, это уже будет не из области музыки, а из области физики, там могут рассматриваться соотношения звуковых частей. Но, действительно, во всяком явлении есть свое соотношение частей в целом.

КАЦМАН. Ритм есть рисунок. Рисунок в музыке.

ВАСИЛИЙ Б. Мелодия.

ТОВСТОНОГОВ. Мелодия? Нет. Вот вам сейчас отстучали ритм без мелодии, был стук, а мелодия — это разность высоты звука.

ВАЛЕРИЙ Г. Но ведь рисунок в музыке — это мелодия?

ТОВСТОНОГОВ. Да, верно, мелодия... Ритм — это не рисунок.

ГЕННАДИЙ Т. Ритм в музыке — каркас, в живописи — подмалевок.

ТОВСТОНОГОВ. Я в этом не убежден. Почему подмалевок? В законченном произведении есть сочетание живописных, цветовых частей: темного со светлым, синего с красным, зеленого с желтым и так далее. Это не подмалевок, это опять же соотношение частей в целом.

Скажите, пожалуйста, у человека, как у явления, есть свой ритм? Что с чем соотносится?

ГЕННАДИЙ Т. Можно соотнести три круга обстоятельств, три круга ритма. Например, малый ритм — биение сердца...

ТОВСТОНОГОВ. Дыхание...

ГЕННАДИЙ Т. Да, дыхание. Средний ритм — принятие пищи, ритм всякого элементарного сценического действия.

ВАСИЛИЙ Б. По-моему, нельзя разделять ритм дыхания, ритм сердца... Разве все это не едино?

ТОВСТОНОГОВ. Скажите, у нашего занятия есть свой ритм?

— Есть.

ТОВСТОНОГОВ. Из чего он складывается?

ГЕННАДИЙ Т. Как мне кажется, мерой будет высказанная мысль.

ТОВСТОНОГОВ. Мысль? Нет... Давайте договоримся. У нас есть такие понятия, о которых мы уже говорили, как предлагаемые обстоятельства и действие. Так вот, ритм человеческого поведения складывается в соотношении стремления к цели и обстоятельств, сопротивляющихся действию. Так же и в электричестве соотносятся, скажем, сила напряжения и сопротивления. Действие не может существовать вне борьбы с предлагаемыми обстоятельствами. Следовательно, ритм меняется в зависимости от сопротивления предлагаемых обстоятельств. Степень интенсивности преодоления сопротивления, степень активности этой борьбы и есть ритм. Смена действия влечет за собой смену ритма, смену интенсивности сопротивления предлагаемых обстоятельств, смену степени накаленности взаимоотношений обстоятельств и действия.

ВАЛЕРИЙ Г. А ритм человеческого поведения не есть нечто субъективное? Мы все находимся в одном событии — «Урок», но ведь у каждого из нас свой ритм?!

ТОВСТОНОГОВ. Конечно.

КАЦМАН. Потому что у каждого свои обстоятельства.

ВАЛЕРИЙ Г. Но, в то же время, можно говорить о ритме общего события...

ТОВСТОНОГОВ. Совершенно верно. Который складывается...

ВАЛЕРИЙ Г. Из наших ритмов.

ТОВСТОНОГОВ. Каждый индивидуальный ритм складывается в целый ритм урока. Я предложил сделать перерыв — вы все перешли в другое событие, от урока к перемене, вы уже живете в другом ритме, в другом соотношении действия и предлагаемых обстоятельств.

КАЦМАН. **Ритм — степень интенсивности выполнения действия,** так можно сказать.

ТОВСТОНОГОВ. Между прочим, часто совершается ошибка, когда темп — понятие метрическое — объединяется, заменяется понятием ритмическим. Между тем, это грубая ошибка. Темп иногда совпадает с ритмом, но здесь нет прямой связи, а, наоборот, очень часто в сценическом произведении ритм и темп находятся в контрастном между собой отношении... «Нет ритма, — кричит режиссер из зала, — быстрее». Нелепо. «Быстрее» совсем не значит ритмически интенсивней. Быстрота может быть и на холостом ходу. Белка крутится в колесе, большой темп, но нулевой ритм, потому что для нее это привычное состояние. А вращает она колесо очень быстро.

КАЦМАН. Или зарядка. Бегает человек в прекрасном настроении по аллеям садика... Может быть очень быстрый темп и почти нулевой ритм. Все спокойно. Солнышко, птички...

ЛАРИСА Ш. Почему же тогда возникло понятие темпо-ритм?

ТОВСТОНОГОВ. Потому оно и возникло, что каждый раз надо найти индивидуальное соотношение темпа и ритма. Они не находятся в унисонном соотношении, совпадение бывает в виде исключения, обычно же их отношения друг к другу контрастны.

Представьте себе, что вы под угрозой погони должны проползти по тоненькой дощечке. Быстро пробежать по ней невозможно, наверняка свалитесь. Значит, вы будете по ней ползти

осторожно, темп медленный, но ритм высочайший. Вот вам пример того, как крайне напряженное соотношение с обстоятельствами, высокая степень интенсивности выражается в нулевом темпе.

ВЛАДИМИР Ш. А нулевой ритм?

ТОВСТОНОГОВ. Нулевой ритм — условное понятие, точка отсчета крайнего покоя.

КАЦМАН. Абсолютно блаженное состояние...

ТОВСТОНОГОВ. Или обморок. Ну, а теперь, поскольку мы заговорили о ритме, давайте заглянем немножко вперед. Должен вам сказать, что ритм — один из самых сложных компонентов в создании спектакля, где существует свой ритм, то есть свое соотношение частей — событий. Ритм спектакля — это уже зрелищный ритм. Таким образом, мы говорим о ритме в трех плоскостях: общее понятие ритма — в любом явлении, как соотношении частей в целом; частное — ритм человеческого поведения; специфическое, применительно к нашей профессии — ритм построения сценического зрелища. У каждого акта свой ритм, исходя из соотношения кусков-событий. То есть, составная часть ритма в спектакле, его слагаемая клеточка есть событие и организованные человеческие взаимоотношения в этом событии, которые в сценическом зрелище должны определенным образом соотноситься.

Должен вам сказать, что физиологический дар в нашей профессии, особенно, если говорить о талантливом режиссере, заключается в предощущении ритмического построения будущего спектакля, который он порой даже неосознанно носит внутри себя. Образное начало вне ритмического предощущения целого не возникает. Ритмическое предощущение как бы тянет за собой, выталкивает из себя все прочие компоненты образного, будит фантазию, создает определенную атмосферу. Можно все аналитически выстроить, механически связать, но без ощущения ритма одухотворенности жизни не достичь... Что вы сказали, Варя?

ВАРВАРА Ш. Но уметь почувствовать ритм будущего спектакля — нечто неопределенное.

ТОВСТОНОГОВ. Да.

ВАРВАРА Ш. Похоже на шаманство. Есть чувство — можешь работать, нет — нет... А что это конкретно? Есть ли этому какое-то конкретное выражение? Вот вы — практик...

ТОВСТОНОГОВ. Да, я приведу примеры.

ВАРВАРА Ш. Может, это умение слышать спектакль?

ТОВСТОНОГОВ. Нет, это все вместе. Когда есть ритмическое предощущение — это и вижу, и слышу — все одновременно.

КАЦМАН. Георгий Александрович только что говорил: «Ритмическое предощущение — ключ к образу».

ВАРВАРА Ш. Да, но есть ли к этой формуле методологическая помощь?

ТОВСТОНОГОВ. Ну, я сразу оговорюсь, что поскольку мы занимаемся искусством, то элемент интуиции или, как вы его называете — «шаманство» — все равно всегда будет присутствовать. Мы можем только подходить к каким-то осознанным моментам, и, если мы скажем: инту-

иции не существует, — значит, мы дошли до того, что любой человек может заниматься режиссурой, любого можно обучить нашей профессии. Давайте сразу условимся: на долю интуиции всегда будет что-то оставаться. А вот насколько мы можем приблизиться к осознанию — это уже другое дело. Я попытаюсь на собственном примере, таком самом простейшем, вам это объяснить.

Мы работали над «Мещанами». Читали, разбирали и вот дошли до сцены объяснения Нила и Поли. Вдруг я чувствую невыносимую фальшь этой сцены, многословное любовное объяснение какими-то банальными словами: «Нил, ты — мой?» А он: «Ну, скажи еще раз, повтори», «За тобой можно пойти на край света» и так далее. Мне никак не удавалось взять этот барьер! Ну, никак, поверьте! И вдруг в голову пришла простая мысль, я задал себе элементарный вопрос: а почему они здесь? Нельзя же ответить так: Горький захотел, чтобы все происходило в одной комнате, Нил и Поля здесь, чтобы зритель их видел. У Горького так быть не может, правда? Значит, должно быть какое-то обоснование этой сцены. Какое?

Восстановим обстоятельства, потому что без их обострения не получишь искомых взаимоотношений... Был постыдный обед, Нил поставил Полю в неловкое положение, и нужно найти возможность с ней объясниться. Была отвратительная сцена с отцом, но вот, наконец, все разошлись. Весь дом после обеда живет какой-то муравьиной жизнью, нигде не приткнуться. На кухне моют посуду, снуют по дому туда-сюда, словом, везде застанут. Значит, эта проходная комната — здесь

четыре двери — стала местом их первого объяснения, и сцена строится на том, чтобы успеть урвать эту возможность, так как в комнату в любую секунду могут войти. А потом выясняется, что именно здесь и сидела Татьяна, но Нил и Поля до определенного момента ее не замечали, так что первый поцелуй произошел в атмосфере сплошного подслушивания, на юру, в какое-то невыносимо короткое время. Но текст, надо сказать, звучал не в темпе. После поцелуя она побежала, потом остановилась: «Еще раз!». А ритм все растет! Вот как предощущение сумасшедшего ритма, вырванной, украденной любовной сцены открыло все. И положение Татьяны. Значит, должен быть такой полумрак, при котором было бы оправдано, что они не видели, и лунный свет, когда еще не успели зажечь вечернюю лампу, и шум на кухне из-за углей, рассыпанных Степанидой, и часы, неожиданно пробившие, — все строится из ощущения ритма. Вот вам физическое предощущение ритма, которое привело к образному ходу, и тут вроде бы никакого шаманства нет, и все же есть, потому что, сколько раз ставили «Мещане», а до такого решения не доходили.

ВАРВАРА Ш. Но ведь процесс открытия был сознательным?!

ТОВСТОНОГОВ. Сначала у меня было физиологическое ощущение ритма, а потом, я смотрю, — обстоятельства идут мне навстречу... И, в связи с этим, закон, который открыл в режиссуре Немировича-Данченко: если вы на верном пути, предлагаемые обстоятельства можно довести до логического предела. Если они логического предела не выдерживают, значит, они у вас отобраны неверно.

КАЦМАН. Это закон обострения предлагаемых обстоятельств.

ТОВСТОНОГОВ. Да. Если в результате — абсурд, значит, у вас фальшивый путь, так что данный закон является критерием отбора предлагаемых обстоятельств, понимаете? Доведение обстоятельств до максимума и создает ритм! Умение это делать Немирович-Данченко называл режиссерским максимализмом. Причем обострение не обязательно может идти в сторону ужасов или еще чего-то подобного. Вот, представьте: два человека сидят на пляже, о чем-то беседуют. Жара, истома. Если довести обстоятельства до крайности, когда уже не хочется ни двигаться, ни говорить, то ритм взаимодействия только обострится. И активизация, заметьте, не в сторону темпа, а противоположную, но непременно доведенная до крайности. Это понятно? Еще раз: максимализм доведения обстоятельств до их логического предела есть обратным ходом проверка логичности построения, я бы так сказал.

КАЦМАН. Вы немножко, Георгий Александрович, не в той последовательности рассказываете. Сначала возникает ощущение неправды...

ТОВСТОНОГОВ. Фальши...

КАЦМАН. И потом скучно. Это всегда связано на театре. Затем идет проверка обстоятельствами. Ага, значит, ведущее — суета в доме, объяснение невозможно.

ТОВСТОНОГОВ. Ведущее — конспиративное, вырванное у этого, с ушами, глазами дома, украденное объяснение. Вот слово «украденное» для меня определяет ритм сцены.

ВАРВАРА Ш. Я ведь почему спросила, Георгий Александрович. Вы на прошлом занятии говорили: «Интуиция интуицией, но должны быть понятия, категории, которыми мы бы апеллировали».

КАЦМАН. Ну, правильно! Интуитивно это возникло, а потом подтвердилось обстоятельствами. Одно дело, если в доме суета, а комната проходная, совсем другое — дом пустой или все отдыхают после обеда.

ТОВСТОНОГОВ. Если обострять обстоятельства иным образом: тишина, торопиться некуда, все помогает насладиться этой минутой. Если развернуть подробную любовную сцену в этом направлении, может быть, для кого-то это покажется открытием, мне же такой ход кажется фальшивым, на мой взгляд, тут не до наслаждения, тут лишь бы украсть.

У Томаса Манна есть гениальный роман, один из лучших романов двадцатого века, называется он «Волшебная гора». Читали, да? Тогда вы помните, там есть поразительная по ритму любовная сцена... Ну, для тех счастливых, которым еще предстоит встреча с этим произведением, в двух словах об обстоятельствах, предшествующих сцене. Где-то в Швейцарии, в туберкулезном санатории, где все чувства предельно обострились, между юношей — зовут его Ганс Касторп — и женщиной, если не ошибаюсь, Шоша, в течение длительных месяцев возникали какие-то отношения, но был только язык взглядов, жестов, еще ни одного слова они друг другу не сказали. И вот в

обстоятельствах какого-то вечера с шампанским скромнейший немецкий юноша вдруг перешел на «ты». Из него брызнул фонтан, четырехстраничный монолог. Поразительный пример возникновения ритма после глобального перелома. Он сам от себя этого не ожидал! Такое казалось невозможным! Но остановиться он был не в силах! Удивительная любовная сцена, одна из самых сильных в мировой литературе!.. Причем, половину он говорил на своем родном немецком, половину на французском, который он знал неважно. Казалось бы, алогично? Но она была иностранка. По слухам — русская, откуда-то из кавказских гор, и он считал, что по-французски она поймет его лучше!.. И еще там физически сцена построена так, что он сидит, а она стоит и, поскольку все происходит на людях, он говорит, не глядя на нее. Сопротивление предлагаемых обстоятельств создает необходимость действенного выражения, ну, прямо, в вулканическом градусе!

Или возьмите сцены объяснения в любви у Тургенева: подробные, с полным выяснением всех деталей, душевных переливов, исполненные в совершенно другом ритме.

КАЦМАН. Формула Чехова: сидят люди, пьют чай, а в это время разбиваются человеческие сердца. В каком же ритме они пили чай, если тут слагалось или разбивалось чье-то счастье? Вот характерное для Чехова соотношение темпа и ритма. А в комедиях плаща и шпаги темп и ритм почти всегда совпадают. Во всяком случае, очень часто. Природа ритма каждый раз индивидуальна, и, если вы подойдете с чеховской правдой к комедиям плаща и шпаги, у вас ничего не получится.

ТОВСТОНОГОВ. Одним словом, ритм настолько важный элемент, что он может возникнуть только тогда, когда все прочие элементы воспитаны, когда исполнитель живет по законам органической жизни.

Станиславский говорил, что дарование артиста определяется его способностью к оценке, то есть перехода из одного ритма в другой, потому что именно здесь, на стыке двух событий, обнаруживается до конца сила воображения, позволяющая нам перейти в мир автора, поверить в условную жизнь, в сочиненные предлагаемые обстоятельства, как в подлинные, существовать в них, как в настоящих. Поэтому этюды по проверке дарования в основном на умение оценивать. Как человек воспринимает самое сложное: переход из одного события в другое?

КАЦМАН. Оценка — самое сложное на театре. Зритель приходит в театр смотреть оценки. Живые или фальшивые — они запоминаются больше всего и влияют на мнение о спектакле.

ТОВСТОНОГОВ. Часто, когда в спектаклях происходит неожиданный сюжетный поворот, зритель как бы восклицает про себя — «ах!» — и тут же смотрит, а как восприняли этот поворот действующие лица? И, если они не ответили зрителю на их уровень оценки, то зритель немедленно увядает. Восприятие зрителя должно быть своего рода критерием в работе режиссера и

актеров. Сейчас я репетирую «Протокол одного заседания». Почти все актеры все время находятся на сцене, и у многих из них огромные зоны молчания. Текст у одного-двух персонажей, а ведь все существуют одновременно. Что же делать? Самое опасное — это пойти по линии того, что мы называем «французской игрой», то есть, когда мимически показываем, как удивлен, возмущен, обескуражен и так далее. Иногда эстетически неграмотные режиссеры требуют от артистов именно таких оценок. Надо сказать, что наши артисты достаточно воспитаны, чтобы избежать дурновкусия в этом плане. Но, между тем, если я смотрю на персонажа, который, казалось бы, в данных обстоятельствах должен был непременно отреагировать, а «на челе его высоком не отразилось ничего», если я не получаю ту степень ритма в оценке, которую ожидал, значит, опять же я теряю доверие к происходящему. Выход один: мне, как режиссеру выстроить, а актерам последовательно, не теряя ни одного звена в цепочке безумно напряженной жизни, так просуществовать в зонах молчания, чтобы оценки проявились естественно и органично. И тогда достаточно, если артист в ту секунду, когда на него должны посмотреть, оторвется от бумаг или, наоборот, уткнется в них, поднимет брови, снимет очки или поправит их, при точном внутреннем процессе, мне будет достаточно для веры, что на него что-то произвело огромное впечатление.

В какой-то рецензии на «Три мешка сорной пшеницы» было написано, что колхозники недостаточно реагируют на сводки Информбюро. Оказывается, при объявлении, что наши войска освободили еще несколько городов, надо улыбаться, кидать шапки вверх и кричать «ура», между тем, как молчание и то, как люди расходятся, мельком посмотрев друг на друга, — это, по-моему, сильнее, чем изображение эмоций!

КАЦМАН. Сводка об освобождении, и все кричат от радости — это, прежде всего, банально! Реагировать можно на один и тот же факт по-разному. Можно и заплакать.

ТОВСТОНОГОВ. Я апеллирую к тому зрителю, который это понимает. «Как можно? Такая сводка, а люди равнодушно расходятся?» Слово «равнодушно». Вот для кого-то это «равнодушно», кому-то хочется телячьего восторга, который здесь выглядел бы явной фальшью. Я помню войну, помню, как ненормально в то время порой выражалась радость. Одно дело Красная площадь в День Победы, другое — военные будни 42-го, 43-го годов, которые готовили победу, где за каждой сводкой таилось ожидание, вставал вопрос: а живы ли родные, те, кто там? Самое опасное здесь пойти по линии поверхностных, готовых театральных выражений, то есть по линии штампов.

КАЦМАН. Кстати, в изображении эмоций артист обычно ритмически на нуле, ему не надо тратить душевные силы на проживание.

ТОВСТОНОГОВ. Вот что такое оценки и перемены ритма в этой связи. Вопросы есть у вас?

Вообще мы искусственно разделяем жизненный процесс на элементы. Это необходимо нам для того, чтобы иметь возможность подойти к нему с разных сторон, чтобы как врачам-диагностикам определить, какая у актера болезнь, в каком элементе методологии произошло нарушение? Может быть, не учтено то или иное обстоятельство, а раз оно упущено, была неверная оценка, не возник нужный ритм, и, следовательно, неправильно действует актер. Жизненный поток един, но процесс его воссоздания требует знания законов органической жизни, которые, еще раз повторяю, не есть направления, стиль. Законы органического существования, как грамматика в литературе, не зависят от стилистических направлений.

К какому признаку образного имеют отношение элементы методологии?

ВЯЧЕСЛАВ Г. К правдоподобию.

ТОВСТОНОГОВ. Правильно.

АСПИРАНТ. Георгий Александрович, скажите, пожалуйста, если точное действие дает нам в результате верный ритм, то можно ли идти обратным путем, от ритма к действию, предположим?

ТОВСТОНОГОВ. Можно. Должен вам сказать, что элементы, когда вы ими будете владеть, совсем не требуют внешне логического их последовательного выполнения, существует еще и индивидуальность артиста, понимаете? Весь пафос системы заключается в том, чтобы идти от себя к характеру. Но есть такие актерские индивидуальности, которые, как ни странно, прежде всего, хватают форму, а потом, уже обратным ходом, оправдывают ее и наполняют. И плохо вы

владеете методикой, если не учитываете актерскую индивидуальность, если ведете его по схеме, по той шкале последовательности, о которой мы сейчас рассуждаем. Здесь важен конечный результат, он и есть высший суд! По методике показывать действие или приспособление режиссер не имеет права. Если вы тянете актера к результату — это преступление, и, в то же время, не преступление, если ваш показ дает толчок воображению артиста, помогает постичь процесс, ведущий к результату. Скажем, Немирович-Данченко, не будучи актером, умел поразительно подсказать не приспособление даже, а внутренний монолог, дающий точный ход, тем самым будил воображение артиста. Что это, методологически неграмотно? Наоборот! А Станиславский — создатель методологии — как великолепный артист свою методику разрушал, потому что ничего не добившись от артиста, отчаявшись, выходил на площадку, предъявляя такой результат, который подавлял артиста. Так что сам Станиславский показами убивал суть своей методологии, а Немирович-Данченко, который в рождении системы был человеком вторичным, как педагог, владел методом точнее. В нем не было актерской стихии Станиславского, позволявшей легко и просто достигать результата, но, показывая, вернее даже подсказывая импульс, толчок к процессу, он освобождал исполнительскую природу. А Станиславский, блистательно играя итог, а не подсказывая суть, вел актеров к подражанию себе, по существу, к показу, тем самым нарушал, опрокидывал свою же методику.

Спор Кацмана и Товстоногова

АСПИРАНТ. Импульс к действию. Что это такое, с точки зрения терминологии, о которой

мы уже говорили? Внутренний монолог при определении высшего признака?

ТОВСТОНОГОВ. Или определение точного отношения, или выработка цели, или предощущение ритма, а иногда предложение логического хода.

Кстати, Немирович-Данченко, человек с усами, бородой, ничего общего с женщиной не имеющий, особенно хорошо показывал женщин. Он показывал, подсказывая, как мог вести себя в данных обстоятельствах персонаж, с таким пониманием женской логики, что актриса отлично понимала: ах, вот что от нее требуется, вот чего ей не хватало! Ее воображение обогащало предложенную логику, и возникал живой и точный результат. После показов-подсказов Немировича-Данченко было легко искать, играть, освобождалась актерская природа, потому что, не стараясь сделать из себя женщину, он предлагал импульс к действию, а не показывал результат.

ВЯЧЕСЛАВ Г. Но его показы-подсказы были с поправкой на себя, на свою индивидуальность?

КАЦМАН. Поправка «на себя»? Разве это может входить в сознательную цель?

ТОВСТОНОГОВ. Я думаю, им руководила логика автора и индивидуальность актрисы. Раскрыть ее воображение — вот была его цель в широком смысле! Не устану вам повторять: весь пафос методологии в том, чтобы сознательным путем разбудить подсознание! Когда артист обучен, когда он владеет своей психофизикой и понимает, какой совершает процесс, возникает свободное творчество!

Педагогический талант заключается, во-первых, в умении поставить диагноз. Во-вторых, найти в комплексе элементов тот, который поможет артисту органически существовать, уйти, избежать фальшивой, искусственной, неестественной жизни на сцене. И в-третьих. Использование методологии, открытой для нас великим Станиславским, требует от режиссера, педагога актерского мастерства безукоризненного слуха на правду.

КАЦМАН. А для этого нужно открыть систему в себе, умозрительный взгляд на нее ничего не даст, недаром Станиславский говорил, что его метод может помочь только талантливому человеку, то есть тому, кто обладает гипертрофированным, специфическим воображением.

ТОВСТОНОГОВ. Причем, спокойно раскинувшийся в кресле и умозрительно глядящий на сценическую площадку режиссер не может быть полезен артисту. Режиссер начинается с его участия в происходящем. Но этого мало. Я бы сказал, режиссер обязан быть в том ритме, в котором должен жить актер, вот что очень важно. Ритм режиссера — это беспрерывное существование в итоговом ритме актеров! Если вы существуете в противоположном ритме, вы не только не полезны, наоборот, вы мешаете!

АСПИРАНТ. Но бывают и исключения.

ТОВСТОНОГОВ. Например?

АСПИРАНТ. Вы сами как-то говорили, что когда идет проверка какого-то этапа...

КАЦМАН. Да, но это другая сторона вопроса.

ТОВСТОНОГОВ. В самом деле, при условии элементарной готовности, я должен как бы отключиться от материала. Помните, в опере «Тоска» есть ария Каварадосси?! Художник рисует картину. Обычно это решается банальным приемом: рисую, затем отхожу, снова рисую, снова отхожу. У композитора для этого процесса сочинены определенные такты. Но как бы ни был банален этот прием, он схватывает систему беспрерывного переключения с того, что я делаю, на то, что получается: создание и проверка некоего результата. Так вот, при создании режиссер должен заработать право на откинувшуюся в кресле позу, а при проверке — действительно должен выключиться из ритма исполнителей.

Вы знаете, как проверяют молодого режиссера хорошо методологически воспитанные артисты? Они следят: где, в каком месте режиссер их останавливает? Предположим, артист только что освободился, что-то нашел, а режиссер в это время: тук-тук-тук! «Одну минуточку!» И ниточка, потянув которую вот-вот могло возникнуть нечто подлинное, порвана. Если в этот момент режиссер начинает пускаться в комментарии вокруг сыгранного, он навсегда теряет доверие артиста. Причем, артисты устраивают проверку бессознательно, режиссер сам проявляется в таких случаях. И наоборот, если режиссер, пропустив фальшь, сказал: «Я вас не прерывал, потому что вы хорошо играли», — он рухнул с другой стороны.

ВАСИЛИЙ Б. Нет слуха на правду?

ТОВСТОНОГОВ. А если и есть, то ложь очевидна!

ВАСИЛИЙ Б. Две крайности?

ТОВСТОНОГОВ. Да, две полярные стороны, два конца магнита, каждый из которых притягивает к себе. В том, чтобы удержаться посредине, вся сложность педагогического процесса! Режиссер, как живописец, как писатель, поэт, строит ритмы — соотношения частей в целом. Только наша специфика — соотношение поведения людей. Если художник имеет дело с мертвым материалом: кистью, красками, холстом, то режиссер связан с живыми людьми. Ни в одном из видов искусств нет такого сопротивления материала, как в режиссуре, потому что нет ничего сложнее живого человека. Одно дело, если вы... боретесь у себя дома за письменным столом ночью за точность выражения мысли. И совсем другое дело, когда перед вами живой человек, артист со своим взглядом на произведение, на роль...

К сожалению, все, о чем говорю, воспринимается вами пока на плоском месте. Вот только сейчас выпущенные нами молодые режиссеры задают те вопросы, которые они должны были задавать в ваших обстоятельствах. Поставив дипломные спектакли, реально столкнувшись с этими проблемами, они задают азбучные вопросы, что несколько поздновато.

АСПИРАНТ. Надо бы побольше ваших репетиций посмотреть.

ТОВСТОНОГОВ. Вы знаете, они смотрели, но не помогало.

КАЦМАН. Надо самим больше заниматься практикой.

ТОВСТОНОГОВ. Конечно, надо смотреть, я не против того, чтобы вы смотрели. Но и смотреть надо уметь! В моей практике у меня было очень много ассистентов, которые смотрели, но при проверке оказывалось, они ничего не улавливали. И самое ужасное: все происходящее на сценической площадке им казалось само собой разумеющимся. Каждый из них считал, что сделал бы точно так же. А вот если человек ночью перед репетицией думает, как бы он вскрыл обстоятельства, разобрал логику, построил куски, а потом сопоставляет с тем, что увидел, вот тогда с ним что-то может произойти, потому что он активно соучаствует. Даже несогласие со мной, с нашими поисками может дать позитивный результат для будущей самостоятельной ра-

боты! Только не равнодушное наблюдение! Как правило, такого рода посещение репетиций ничего не дает, я в этом убедился! Только внутренне активное соучастие может что-то открыть в профессии. Но для того, чтобы соучаствовать, надо самому до конца разобраться и прожить в материале, иметь о нем собственное представление. И либо вступить в спор с увиденным, либо, согласившись, что-то для себя открыть! Два варианта! А если ни тот, ни другой, то вы — пустые наблюдатели, которые ничего не получили от увиденного вами процесса, ничего!

КАЦМАН. Мне кажется важным, чтобы вы еще раз уяснили: только пройдя через подлинный актерский процесс, вы сможете вступить на дорогу профессии. Иначе произойдет катастрофа: вне понимания актерской природы работать с живыми людьми нельзя, встречи с вами будут становиться для них мукой. Вы можете предложить им интересную концепцию, но если вы сами не можете перевести ее на язык действия, если вы практически не владеете методологией, эта концепция никогда не оживет. А если артисты, вопреки вам, будут пытаться построить жизненный процесс, то...

ТОВСТОНОГОВ. То вы будете им мешать. *(Кацману.)* Надо, чтобы студенты сделали серию этюдов на тему «ритм»: коллективные, индивидуальные. Я имею в виду тренаж перехода из одного ритма в другой. *(Всем.)* У режиссера Судакова во МХАТе была схема-шкала от нулевого ритма до десяти, она, в общем, формальная, но дает все же представление о ритмической смене. Так вот, хотелось бы, чтоб эту шкалу вы постигли на собственной шкуре, старались загонять себя в обстоятельства, действуя с разной степенью интенсивности. Так называемый нулевой ритм, сон, когда комары не мучают. Первая ступенька шкалы, когда человек просыпается, когда он еще в полусонном состоянии, пятая ступень — нормальный ритм человеческой деятельности, девятая — пожар, десятая — инфаркт, катастрофа.

Знаете, есть такой старый анекдот про любовника, который прячется в шкаф, потому что вернулся муж. И когда начинается пожар, любовник не может себя выдать. И перед ним проблема: либо сгореть в шкафу, либо показаться на глаза разъяренному мужу. Так вот, когда начинается пожар, из шкафа раздается глухой голос: «Скажите, а вы вещи будете спасать?» По шкале Судакова — любовник на девятой ступени.

КАЦМАН. «Вы шкаф будете выносить?»

ТОВСТОНОГОВ. Нет, мне больше нравится общее философское направление вопроса... В ваших этюдах важно искать ритмические контрасты, а они наиболее ярко выражены в оценке, на границе двух событий.

После перерыва

ТОВСТОНОГОВ. Мы в перерыве немножко поговорили с Аркадием Иосифовичем, что ритмически организованное целое зрелище совпадает с понятием «композиция». Я вспомнил один пример, раскрывающий, что такое композиция как верно организованное целое. Композиция — это гармония ритмических соотношений, правильно? А, значит, сюда входит понятие красоты, эстетическое понятие, правда? И смотрите, как интересно переплетается понятие красота с техникой.

Мне пришлось однажды отдыхать с одним авиаконструктором, который в эпоху расцвета Туполева был его правой рукой и заведовал проектной лабораторией. И вот мы встречались на одном балконе, разговаривали о разных проблемах, он интересовался искусством, театром, а мне было интересно максимально все вытянуть из него об авиации... Оказывается, у Туполева — поразительное чувство интуиции, особым образом связанное с искусством. Обычно Туполев готовит идею нового самолета в довольно общем виде, потом он отдает ассистентам проект в разработку, и лаборатория довольно долгий срок прорабатывает детали. И вот через длительное время наступает такой день, когда Туполев приходит смотреть уже на экране, во всю стену, большой чертеж его реализованного замысла... Он долго молчит, что-то бормочет, ожидание становится томительным, потом он берет указку, показывает на чертеж и говорит: «Вот здесь ошибка». Никто не понимает, в чем дело, он ничего не подсчитывал, просто на глазок попытался определить, и, естественно, все отнеслись к этому с недоверием. Начинался пересчет, проходило еще два-три месяца, и ошибка обнаруживалась именно там, где указал Туполев. «Как вы угадали? Какое-то шаманство!» — сказала бы ему Варвара. «Как вы определили без расчетов?» — спросили сотрудники. «Вы знаете, в этом месте было некрасиво», — ответил Туполев.

Вы понимаете, будущие режиссеры, какая тут связь? Технически рационально точно выстроенное должно быть красиво, то есть гармонично в соотношении частей. И когда это соот-ношение частей нарушено, значит, что-то здесь неверно. Интересно, какой эстетический критерий у такого, казалось бы, прагматичного техника-конструктора. Вам не показался этот пример любопытным?

ГЕННАДИЙ Т. Есть много таких примеров. Масса. Несколько десятков лет назад была выведена теорема о круге как идеальной структуре, где соотносится длина окружности с диаметром. И всякая другая фигура с этой точки зрения менее гармонична. Если взять квадрат, увеличить число его сторон, то, постепенно увеличивая, дойдешь до круга. Но до сих пор существует только эстетический критерий доказательства этой математической теоремы.

ТОВСТОНОГОВ. М-да. Ну, вы понимаете, конечно, что если в ритмической организации музыки мы имеем научные подходы, то в нашем деле их пока нет. Скажем, в музыке существует сонатная форма... А вот мне часто задают вопрос: «А можно ли музыкальные законы перенести на сценические?» Вы знаете, я затрудняюсь ответить на этот вопрос. Я думаю, что механическое перенесение к добру привести не может. Ну, как я буду вгонять в сонатную форму драматическое действие?

КАЦМАН. Но можно поинтересоваться, какие там закономерности, естественно не для того, чтобы их механически переносить.

ТОВСТОНОГОВ. Я не против этого! Конечно! И вообще я считаю, что в подлинном классическом произведении у таких великих авторов, как Чехов, Шекспир, заложена некая закономерная композиция, она уже есть там, но ее закономерности, как в музыке, в научной форме, еще не открыты.

АСПИРАНТКА. Но они существуют?

ТОВСТОНОГОВ. Да, но не могут быть названы, как в музыке, понимаете?

АСПИРАНТКА. Да, но они существуют. Конкретно, объективно, в каждом спектакле, допустим, в «Мещанах»...

ТОВСТОНОГОВ. Но вы же не назовете их как сонатную форму в музыке?

ВАРВАРА Ш. А если я буду ставить «Мещане» с целью поспорить с вами, из этого ничего

не получится?

ТОВСТОНОГОВ. Почему?

ВАРВАРА Ш. Предположим, я определила ваш спектакль как симфонию, а теперь хочу это сбить...

ТОВСТОНОГОВ. Ну, лишь бы сбить — это негативная позиция, она никогда к добру не приводит. Надо иметь позитивную позицию, а «лишь бы не так» — это непродуктивно.

ВАРВАРА Ш. Я понимаю вас. «Лишь бы не так» — не предполагает своего решения. Но если я, исходя из вашего спектакля, предположим, решенного как симфония, нашла для себя другой путь и решила спектакль как вальс?

КАЦМАН. Ну, и что это дает? Это же абстрактный ход рассуждений.

ТОВСТОНОГОВ. Слово «вальс» настолько привязано к музыке, к танцу, что представить себе вальс как драматическое представление очень сложно, если, конечно, герои «Мещан» не танцуют весь спектакль вальс буквально.

КАЦМАН. Помните, Алексей Дмитриевич Попов писал: в период постановки «Давным-давно» ему все время мерещилась мазурка. Но это не значит, что весь спектакль танцевали мазурку. Мазурка не была для него буквальным понятием. Он не приглашал специалиста, который, посмотрев репетицию, сказал бы: «Здесь у вас не мазурка, здесь, вроде бы, похоже на нее, а здесь опять не то». Так не может быть в театральном искусстве.

АСПИРАНТКА. Но вот я тоже считаю, что «Мещане» можно представить себе, как симфонию, можно!

ТОВСТОНОГОВ. Только в переносном смысле.

АСПИРАНТКА. В переносном. Но внутреннюю структуру спектакля можно проанализировать.

ТОВСТОНОГОВ. Проанализировать — да! Но я не могу сказать, что сознательно выбрал вот такую композицию! Я бы вам наврал!

АСПИРАНТКА. Нет, вы пользовались своей терминологией, своими данными...

ТОВСТОНОГОВ. И, значит, эта композиция, эта форма рождалась все-таки стихийно! На сегодняшний день законов формы нет.

КАЦМАН. И в искусстве режиссуры их быть не может!

АСПИРАНТКА. Одну минуточку, Аркадий Иосифович, одну минуточку!

КАЦМАН. Давайте поговорим о поэзии.

АСПИРАНТКА. Аркадий Иосифович, подождите! Поэзия — другой вопрос, сложный, не стоит его сейчас затрагивать! Мы еще не закончили обсуждать предыдущий. Мне кажется, между музыкой, где научно сформулированы закономерности, и драматическим произведением, где наличествует образное начало, то есть подлинным, художественно полноценным, существует глубинная взаимосвязь. Она требует дополнительного исследования.

ТОВСТОНОГОВ. Тем самым вы признаете, что названных законов композиции, существующих в музыке, в поэзии, — в нашем искусстве, к сожалению, нет. Если перед нами подлинные художественно целостные драматические произведения, то в каждом из них существуют законы формы, причем, каждый раз иные, индивидуальные, неповторимые! Но эти законы не только научно не обоснованы, как в других видах искусства, но даже не обнаружены. С этим вы не станете спорить?

АСПИРАНТКА. Не понимаю. Если законы существуют объективно, значит, их можно открыть?

ТОВСТОНОГОВ. Да, но кроме жанровых определений вы нигде не найдете теоретически сформулированных законов композиции. Прочтите известный труд на эту тему у Алексея Дмитриевича Попова «Художественная целостность спектакля». Вы там не обнаружите законов формы, потому что театроведение их не открыло.

АСПИРАНТКА. Но, может, когда-нибудь откроет?!

ТОВСТОНОГОВ. Возможно. На конкретных практических примерах. Но на сегодняшний день осознанных законов композиции не существует. Ну, иногда чувствуется построение, скажем, рондо: конец перекликается с началом, но уже в новом качестве.

АСПИРАНТКА. Вот вы говорили о внутреннем ощущении ритма, что это такое?

ТОВСТОНОГОВ. Повторяю: то, что какая-то закономерность существует, в этом я с вами согласен. Но она еще не открыта. Тот или иной режиссер в своих удачах приближается к неким закономерностям, но подсознательно, интуитивно.

КАЦМАН. Все-таки коснемся поэзии. «Песня о Гайявате», «Калевала» написаны хореем. Разные произведения, а в то же время — хорей. Поэтические произведения строятся на определенных закономерностях, но...

ТОВСТОНОГОВ. ...но в режиссуре их не ухватишь так, как в музыке или в поэзии.

КАЦМАН. Там есть инструмент, измеряющий форму.

АСПИРАНТКА. Каждое классическое произведение имеет множество толкований...

КАЦМАН. Я сейчас говорю не об этом. В поэзии есть определенная единица измерения, при помощи которой мы можем определить: это хорей, это и это. А это не хорей, это ямб. Где у нас эта единица? «Мещане» Георгия Александровича и те же «Мещане» Дикого! Какие тут общие закономерности?

ВЛАДИМИР В. Значит, в режиссуре закономерности не открыты?

ТОВСТОНОГОВ. Не открыты.

ГЕННАДИЙ Т. Они открыты в драматургии, но не открыты в режиссуре?

ТОВСТОНОГОВ. В литературе, в актерском существовании — да.

АСПИРАНТКА. Но они существуют сегодня в данном спектакле?

ТОВСТОНОГОВ. Да, но я не могу сознательно сказать себе на репетиции: вот здесь, с точки зрения композиции, ее законов, я что-то нарушил, и есть научный рецепт, как это исправить.

Семен Лосев

Такого компаса нет. Я руководствуюсь личными ощущениями... А в музыке можно. Вот мы об этой разнице и говорим.

АСПИРАНТКА. А разве нельзя прийти к какой-то согласованности тех видов искусства, где законы открыты, и драматического театра?

ТОВСТОНОГОВ. Когда-нибудь, наверное, возможно. Но, думаю, что на сегодняшний день не только я, а еще никто не знает этих законов, ни у кого нет в этом смысле компаса, кроме индивидуальных ощущений.

КАЦМАН. Ну, я скажу себе: этот кусок я буду строить в балладной форме. Ну, и что это мне даст?

АСПИРАНТКА. Нет, так, Аркадий Иосифович, нельзя.

КАЦМАН. А в музыке так можно! Я могу себе сказать: слышу вальс, и уже многое ясно. Я понимаю, по каким ритмическим законам строить вальс. А по каким ритмическим законам строить центральное событие?

ВАРВАРА Ш. Если произведение искусства — это антихаос, то творческий процесс — это хаос?

ТОВСТОНОГОВ. Слово «хаос» плохое для определения творческого процесса. Процесс — это организация, упорядочивание хаоса.

КАЦМАН. Систематизация.

ТОВСТОНОГОВ. А просто хаос — это плохо. Если весь процесс — это хаос, тогда роль режиссера сводится к нулю. Он плавает вместе со всем театром в этом хаосе.

КАЦМАН. И я думаю, знание каких-то закономерностей формы в театральном искусстве может привести к штампам. А в музыке наоборот, надо точно знать закон, по которому я строю произведение...

ТОВСТОНОГОВ. Для того чтобы в случае необходимости отходить от него. И все-таки соната Бетховена и соната Шостаковича — это разные вещи при одной сонатной форме.

КАЦМАН. И все-таки сонатная форма есть. Значит, я точно знаю, чего я буду придерживаться и что нарушать.

ГЕННАДИЙ Т. Мне кажется, многое в этом вопросе может быть объяснено с точки зрения специфики театрального искусства. В музыкальном искусстве выделена, я бы даже сказал, абсолютизирована, в некотором смысле, одна человеческая черта: восприятие слухом. В живописи,

скульптуре — зрительное восприятие. На театре же мы имеем дело с комплексом ощущений, и поэтому даже по элементарной теории вероятности...

ТОВСТОНОГОВ. И потом материал искусства! Одно дело — звук, цвет и свет, другое — человек во всем его многообразии. Конечно, в нашем виде творчества обнаружить закономерности сложнее. Ничего сложнее человека природа не создала. В исследовании звука наука достигла больших высот, а человек еще слабо изучен, так что обнаружить закономерности, где материалом является человек, во сто крат сложнее.

ГЕННАДИЙ Т. Отсюда понятна пушкинская формула, что художника надо судить по тем законам, которые есть в его произведении, по тем законам, которые он сам же и создает.

ТОВСТОНОГОВ. Пушкин говорил о критике, о том, как часто критик привносит свое представление вместо того, чтобы встать на позицию художника, и с этой позиции его судить.

ГЕННАДИЙ Т. Я хотел сказать, что...

ТОВСТОНОГОВ. Вы правы, пушкинское изречение можно повернуть и в вашем контексте. Законы произведения каждый раз создаются заново. Найти закономерности в театральном искусстве сложнее, чем в любом другом виде искусств. И может быть, поэтому театральное искусство наиболее подвержено дилетантизму и антипрофессионализму.

ВЯЧЕСЛАВ Г. Даже больше, чем в кино?

ТОВСТОНОГОВ. Даже больше, чем в кино. Там хоть существует элемент технологии, самодвижущееся изображение. Если оно организовано, то уже есть некий уровень. ... Представьте, объявлен концерт в Большом зале филармонии. Выступает знаменитый пианист. Вышел человек, сел за рояль и при переполненном зале вот так побренчал! *(Бьет несколько раз кулаком по столу.)* Затем встал, поклонился и ушел. Что было бы вслед за этим? Скандал. А на театре сегодня это сплошь и рядом. И мы сможем столкнуться с таким спектаклем, где, по сути, тот же стук, то же бренчание. Но критики о такого рода театральных спектаклях иногда говорят: «В этом что-то есть».

КАЦМАН. Не иногда, а очень часто.

ТОВСТОНОГОВ. Вот такой уровень дилетантизма на театре... Именно благодаря сложности этого вида искусства, в нем настолько расплывчаты критерии, что зачастую даешься диву, как с человеком, с которым ты привык понимать все одинаково, вдруг расходишься в оценке какого-то театрального явления настолько далеко, что былое единомыслие тут же лопается. Это похоже на удар в спину. То, что мне кажется очевидным, элементарной азбучной безграмотностью, он оценивает, как сложнейший ход. Смещение критериев — это самая большая беда в искусстве, особенно в наше время.

АСПИРАНТ. А ваш прогноз на будущее?

ТОВСТОНОГОВ. Трудно сказать. Дело даже не в смене поколений, не в поиске новых эстетических направлений. Это было и будет всегда. Проблема в том, что уже сейчас пена принимается за напиток. Что же будет завтра?

КАЦМАН. Но, с другой стороны, может быть, смещение критериев есть закономерность движения?

ТОВСТОНОГОВ. Не знаю, возможно. Наверное. Но сегодня, на данный момент, поскольку тенденция уже привела к такому кризису, боюсь, придется пережить эпоху не только смещения, но и потери критериев.

КАЦМАН. Я полагаю, надо дойти до логического предела, даже абсурда, чтобы, наконец, что-то выяснить.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, что ж, будем оптимистами. Будем считать, что чем хуже, тем лучше.

Таким образом, проблемы ритма и композиции звучат сегодня для вас несколько умозрительно, но я сознательно хочу вложить в ваши головы эти мысли, чтобы по спирали, на следующем витке снова вернуться к ним. Но тогда вы, находясь уже в новом качестве, осязаемо откроете их для себя. Сейчас понятия ритм и композиция еще не могут связаться с вашей практикой...

КАЦМАН. Почему, Георгий Александрович? Могут связаться. Они придумывают зачины. Это маленькие зрелища, но уже здесь должно проявляться чувство организации события. В разборах как раз и выявляются критерии. Почему самое интересное в начале зачина, а дальше ритмический спад? Каково соотношение сопротивления обстоятельств и цели в этом куске или в этом?

Ведь всегда, когда строится какая-то жизнь, естественно возникает ритмическая организация.

ТОВСТОНОГОВ. В следующий раз я хочу посмотреть вас актерски, а то продолжительные теоретические беседы могут сделать из вас головастиков...

5 мая 1975 года. ШТАМП

ТОВСТОНОГОВ. Скажите, пожалуйста, что такое, по-вашему, штамп?

ВАСИЛИЙ Б. Это, наверное, какой-то конечный результат, лишенный естественного этапа органического существования человека.

ВЛАДИМИР В. Это когда играется, выдается результат.

ТОВСТОНОГОВ. А почему это названо штампом, как вы думаете?

ГЕОРГИЙ Ч. Потому что мы знаем, как проявит себя человек в данной ситуации.

ВАРВАРА Ш. Потому что он идет к банальному выражению.

ВЛАДИМИР В. Раз и навсегда зафиксированному.

ТОВСТОНОГОВ *(Валерию Г.)*. Представьте себе, что вы входите с мороза.

Студент встает с места и начинает подробно, неторопливо осуществлять набор типичных приспособлений человека, попадающего из стужи в теплый дом.

Что это за процесс, кто может сказать? Это штамп или нет?

ЛАРИСА Ш. Он органичен.

СЕМЕН Г. Но все подробности банальные.

ВЛАДИМИР В. Но он не показывает, он проживает.

ВАСИЛИЙ Б. Это не штамп, хотя банальные приспособления часто называют штампом.

ТОВСТОНОГОВ. Спасибо, садитесь на место. Значит, что вы раз и навсегда должны усвоить в этом вопросе? Вот входит человек с мороза и делает то, что вы сейчас видели. Но это не штамп, если было органическое проявление. Это прожитые банальные приспособления. Штамп всегда обозначение чувства. Итак, не приспособление, не выражение чувства, каким бы оно банальным ни было, есть штамп. Ну, например, в «Днях Турбиных» Добронравов играл этюд: приходил с мороза в теплое помещение. Он проделывал весь ряд узнаваемых банальных приемов, но это не были штампы. Это был каскад фиоритур, сыгранный фантастически достоверно.

Итак, не банальное приспособление есть штамп, а пользование этим приспособлением вне процесса.

ВАСИЛИЙ Б. Все определяется степенью веры...

ТОВСТОНОГОВ. Конечно, если вы верите, то можете пользоваться и банальными приспособлениями. Человек же не думает: ах, как я банален, приходя с мороза в комнату. Еще раз повторяю, не само по себе приспособление означает штамп, а как оно совершается. Если актер воспроизводит жизнь по внешней, привычной отработанной схеме, то даже очень изобретательное, неповторимое и небанальное приспособление, не пропущенное через себя, становится штампом.

ГЕННАДИЙ Т. Но тогда нет вообще искусства представления.

ТОВСТОНОГОВ. Есть, почему нет? Вся тысячелетняя история театра есть не что иное, как борьба двух взглядов на драматическое искусство. И все-таки деление на школу представление и школу переживания — условно. В чистом виде две эти школы никогда не существовали. А благодаря Станиславскому эта борьба нашла свое завершение.

Теоретически искусство представления предполагало один раз пережитое, но потом точно воспроизведенное чувство. Но когда на сцене талантливые люди, живой процесс идет всегда. Сущность школы представления: слух, пластичность, интеллект, логика, умение отбора. Все

это — качества, необходимые актеру. И тренировка этих качеств вошла составной частью в систему.

Сущность школы переживания — игра нутром. Главное, нервы, темперамент, эмоции, подлинность переживаний. Вся внешняя сторона отрицалась, считалась фальшивой. И хотя Станиславский был сторонником этого направления, он понимал, что оно основано на вдохновении, интуиции и только. Чтобы искусство драматического актера было правдиво всегда, оно должно подчиняться в условных обстоятельствах сцены объективным законам жизни. Следовательно, надо обнаружить эти законы и научиться им сознательно подчиняться в любом направлении. Представ-

ление осталось в искусстве, как стиль, но система Станиславского не стиль, а объективные законы жизни, которым надо следовать в любом стиле. Скажем, у Брехта свои формы отражения действительности, но методология К.С. действует и здесь, недаром Брехт говорил, что его открытия, его система входят составной частью в систему Станиславского, в главу «Сверхзадача». У Брехта особая природа чувств, особый стиль, особый способ существования — очуждение. Но очуждение не показ чувств, как поспешили провозгласить популяризаторы брехтовского метода, а иной способ общения со зрительным залом, иная степень погружения в предлагаемые обстоятельства. Законы же органического поведения остаются и здесь.

Итак, поскольку мы отвлеклись, еще раз подведем итог рассуждений. В чем смысл путаницы в вопросе о штампе? Многие считают штампом повторение банального приспособления, на самом деле, штамп — игра результата, его показ вне процесса.

Приспособление может быть банальным и живым. Нельзя называть штампом все, что привычно.

Штамп мертворожден. Это нельзя путать.

Говорят: «Сыграйте страх!» И, если, не пропуская через себя, вы идете на готовое, привычное, — это штамп. Просят: «А теперь любовь!» Нежный голос, шепот, глаза туманятся, набор банальностей. Штамп это? Все зависит от того, прожито или нет?

Почему так важно точно разбираться штамп это или нет? Потому что пафос методологии — борьба со штампом. Борьба с тем, чтобы идти к результату, минуя процесс. Вам необходимо воспитывать слух на фальшь. В идеале довести слух до абсолютного.

Стремление к штампу победить очень сложно. Человеческая природа в условиях публичного показа тянется к изображению, представлению некоей внешней стороны жизни. Особенно явно это видно на детях. Как велико у них чувство веры! Они могут перевернуть стул и представить себе, что это автомобиль, часами крутить руль, представив себя гонщиком. Но стоит родителям обратить внимание гостей: «Посмотрите, как наш Мишенька хорошо играет в машинку», — как этот же Мишенька, услышав похвалу, начинает *показывать,* какой он хороший шофер. Подлинный объект внимания исчез, Мишенькиным действием стало — произвести хорошее впечатление, а процесс органического существования сменился набором штампов. Какие есть вопросы?

ВАСИЛИЙ Б. Немножко не по теме, но по поводу прочитанного, можно? Читая Станиславского, я обратил внимание на любопытную подробность. Говоря об истине страстей и правдоподобии чувствований в предлагаемых обстоятельствах, К.С. разъединяет эту фразу и подчеркивает, что, если мы не видим у артиста подлинности страстей, то мы должны хотя бы поверить в правдоподобие чувствований. Разбирая показ Малолетковой, он пишет, что вчера у нее было правдоподобие чувствований, а сегодня прибавилась истина страстей.

ТОВСТОНОГОВ. Так что же вам не понятно?

ВАСИЛИЙ Б. Значит ли, что истина страстей и правдоподобие чувствований качественно разные стороны одного процесса?

ТОВСТОНОГОВ. По существу, сильное чувство переходит в страсть. Что такое страсть? Сильное чувствование, не так ли? Это количество, переходящее в качество.

ВАСИЛИЙ Б. Меня волнует диалектическое единство этих понятий. Что означает: «...хотя бы правдоподобие чувствований»?

ТОВСТОНОГОВ. Правдоподобие — путь к истинности страстей. Создавая эту формулу, Пушкин говорил о цели подлинного искусства. К.С. переложил ее на театр: сначала хотя бы по

правде проживите в этих обстоятельствах, а потом уже попытайтесь завоевать право на такой накал, который можно назвать страстью. К.С. методологически разделяет эти понятия...

ВАСИЛИЙ Б. Ах, методологически? А я подумал: как это так? Одно без другого не существует. А тут: сегодня было это, а завтра ...

ТОВСТОНОГОВ. Правильно, как этап. Истинность возникает только на основе правдоподобия, иначе ее не будет. В чистом виде истинности не бывает, иначе клиника.

И вот в связи с этим еще одна посылка.

Первый элемент методологии — **внимание.** Каким он кажется простым, элементарным, а на самом деле таит в себе колоссальную энергию, потому что при помощи него надо убить в себе естественный объект. А где находится природный объект у человека, попавшего на сценическую

площадку? В зрительном зале. И убить этот объект, максимально уменьшить его, — чтобы, как говорил Мейерхольд, только свеча контроля мерцала в подсознании, — можно, погрузившись в правду вымышленных предлагаемых обстоятельств, через внимание к сценическому объекту, между тем, как ваше естество рвется в зал. А раз оно рвется к зрителям, и вы его не победили, то возникает болезнь зажима или излишней развязности — все это от нетренированного объекта. Вы замечали, наверное, когда оратор выходит на трибуну, то часто у него объект в публике, а не в существе того, что он говорит. Он занят собой, волнуется, заикается, у него нескладно идет мысль. Но вот вы видите, как он постепенно сосредотачивается, раскрепощается, речь становится осмысленной, выразительной. Ушел ложный объект, а подлинный встал на свое место.

АСПИРАНТ. Скажите, Георгий Александрович, а, может, войти в цель оратора — держать внимание зала?

ТОВСТОНОГОВ. Держать внимание — ложная цель. Вопрос в том, чем держать внимание? Если цель: удержать внимание, — не занимаясь существом того, что задумал сказать, — по результату мы увидим зажатого человека.

В чем проявляется зажим? В смещенном объекте. Если оратор занят тем, как он перед публикой выглядит, то есть собой, то, стараясь показать себя с самой лучшей стороны, на самом деле, он может быть смешон, неловок, косноязычен и т. д. Публика замечала это? Наверное. Чем больше он старался взять внимание, тем противоположнее был результат. Кто-то мог даже обратить внимание: какой сегодня лектор нелепый, потому что суть выступления не улавливалась. Вот что такое ложный или смещенный объект. Как только он занялся содержанием своей лекции, зал переключился на существо лекции, и качество внимания зала изменилось.

Но это ораторское искусство, здесь контакт непосредственный. В драматическом театре актерское искусство транслируется через условную стенку предлагаемых обстоятельств. Разгадывая авторский закон, мы воспринимаем его, как свой, и по этому закону мы должны заставить работать воображение зрителей. Если же зрители чувствуют, что они находятся в поле зрения артистов, то тут же перестают верить в правду обстоятельств.

Вот вам простейший элемент методологии! Но как через него просматривается вся методология в целом. По существу, каждый элемент включает в себя всю методологию. Мы разделяем методологию на элементы условно, чтобы исследовать каждый из элементов аналитически, чтобы подвергнуть их самостоятельной тренировке. Внимание, воображение, контроль, мышечная свобода, темпоритм, оценка, действие, общение — все это существует в человеке одновременно. Но для того, чтобы прожить процесс в целом, надо воспитать элементы, из которых он состоит. Этому Станиславский посвятил раздел «Тренинг и муштра». В упражнениях мы делаем акцент на элементе, но как только появляется этюд, то есть существование в предлагаемых обстоятельствах, сразу же предполагается комплексный тренаж элементов.

В чем смысл работы с воображаемыми предметами? Зачем нам нужно зашнуровывать ботинок, которого нет? Ведь в жизни вы производите этот процесс автоматически... А дело в том, что воображаемые предметы — это искусственный объект, и вы сосредотачиваетесь на том, на чем в жизни бы не сосредоточились. Но упражнения с несуществующими предметами тренируют не только внимание. Без воображения, без мышечной свободы, без отношения вы ничего не сделаете. Тренируя один из элементов, мы делаем на нем акцент, и тренинг становится осмысленным. Но, по сути, мы задеваем все элементы, тренируем комплекс. Мы говорили о том, что

одним из главных элементов методологии является действие. Расскажите, пожалуйста, из каких трех элементов оно состоит?

ЛАРИСА Ш. Во-первых, из того, что я делаю. Из целенаправленности, отвечающей на вопрос «для чего?»... И причины...

ТОВСТОНОГОВ. Что-что-что?.. А почему вы так увяли?

ЛАРИСА Ш. И еще один элемент — это приспособление. Отвечает на вопрос — «как?»

ТОВСТОНОГОВ. Как-то вяло и односложно отвечаете. Как вы делите эти элементы? К каким группам они относятся?.. Что с вами?

ЛАРИСА Ш. Перепугана.

ТОВСТОНОГОВ. Чем?.. Вы были на занятии, когда мы говорили об этом?

ЛАРИСА Ш. Да.

ТОВСТОНОГОВ. В чем смысл этих элементов, раскройте, пожалуйста.

ЛАРИСА Ш. Первый элемент — цель. Второй — что я делаю во имя этой цели. И третий — приспособление. Что я делаю и для чего я делаю — это сфера сознания, то есть того, что поддается организации. Вопросом приспособлений мы не занимаемся, это результат первого и второго.

ТОВСТОНОГОВ. Как вы это понимаете? Приведите пример. Возьмите наш диалог и проанализируйте.

ЛАРИСА Ш. Наш диалог? Вы задаете мне вопросы, а я отвечаю. Вернее, ищу ответы.

ТОВСТОНОГОВ. Разве «отвечаю», «ищу ответы» раскрывают неповторимость нашего диалога? Неправильно, слишком обобщенно формулируете. Не с позиции профессии. Попробуйте определить цели: что вы хотите, чего я хочу? И для чего?

ЛАРИСА Ш. Вы хотите проверить мои знания, компетентность в данном вопросе, вы хотите узнать, как я понимаю, что такое действие! А я хочу на это ответить.

ТОВСТОНОГОВ. «Хочу ответить» и «отвечаю» — ничего не дающая тавтология. Вы должны это улавливать. При цели «ответить» никогда не может быть действие «отвечаю». Да и сама цель «хочу ответить» не определяет вашу индивидуальность. Вы хотите совсем чего-то другого. Вот интересно, как вы это определите?

ЛАРИСА Ш. Я хочу вам ответить, убедить вас!

КАЦМАН. Подумайте, какие еще могут быть варианты?.. А разве вы не хотите понравиться?..

ЛАРИСА Ш. Нет!

КАЦМАН. Да очевидно хотите!

ЛАРИСА Ш. Нет-нет-нет!

КАЦМАН. Ну, не в смысле... эээ... А как студентка!

ЛАРИСА Ш. Нет! Я хочу убедить в знании!

ТОВСТОНОГОВ. А вот если я задам вопрос соседу слева или справа, будет в определении какая-то разница? Разве что-то не отличает каждого? Разве задачи студентов не проявятся поразному? А в вашей формулировке задача безлична. Задача должна обязательно отвечать сквозному действию, сверхзадаче. Сквозное и сверхзадача определяют характер человека. Вот интересно, чем вызвано такое ваше приспособление: вы все время водите пальчиком по подбородку? От чего оно идет? Ну-ка, все принимайте участие.

ЛАРИСА Ш. Нет! Я все-таки хочу вас убедить, именно это мое действие.

ТОВСТОНОГОВ. «Убедить», «объяснить», «доказать», «дать понять» — это всеобъемлющие глаголы. Практически они никогда не выявляют индивидуальности действия.

Когда Аркадий Иосифович сказал «понравиться», то он не имел в виду только кокетство. В принципе может быть такое действие? Может! А вы волнуетесь сейчас? Да? А какова природа этого волнения? «Хочу убедить в своих знаниях» не предполагает такого волнения. У действия «хочу убедить» преобладает рациональная форма. Между тем, вы водите по подбородку, а сейчас по губе пальчиком, делаете паузы! Я говорю о приспособлениях, о «как?» Видно, что в вашем поведении есть эмоциональный момент, которому надо найти действенную форму. Что является для вас ведущим обстоятельством?

ЛАРИСА Ш. То, что я не могу собрать свои мысли.

ТОВСТОНОГОВ. Нет, ведущее обстоятельство для вас — я! А какие еще предлагаемые обстоятельства малого круга на вас влияют? Присутствие всего курса. Скажем, если бы мы были с вами наедине, обстоятельства бы резко изменились, и действие изменилось, конечно. Публичность — важнейшее обстоятельство нашего диалога.

Вам нужно определить точный действенный посыл, который проявлял бы и степень ритма и выразил бы приспособления, используемые вами бессознательно. Ведь рационально движение кулачком никакого смысла не имеет, это бессознательное проявление. Но чем оно вызвано? Значит, если мы хотим воспроизвести этот период на сцене, надо добиться, чтобы происходящее между нами сейчас, произошло и для зрителя. А для этого надо определить точные задачи, что вы, к сожалению, не смогли сделать. Общая постановка задачи, логически правильная — ничего не дает. Вы поняли это? «Хочу ответить», «хочу убедить в своих знаниях» — каждый из вас в общей форме хочет того же. Такого рода определения не выражают единственности, конкретности обстоя-

тельств, не выявляют природы действия. Точную формулировку ответа на вопрос: для чего и что я делаю — найти трудно, но необходимо.

ВАЛЕРИЙ Г. У меня вопрос, можно? В какой последовательности осуществляется анализ? Сразу свести все к конкретной формуле действия или сперва оговорить комплекс предлагаемых обстоятельств, а потом уже выявлять действенную формулу?

ТОВСТОНОГОВ. Последовательность не имеет значения.

КАЦМАН. Когда я определяю, *что делаю,* то учитываю сопротивление обстоятельств. Это взаимосвязанный процесс.

ТОВСТОНОГОВ. Действие имеет две стороны: само действие и что ему сопротивляется. Иначе процесс не возникает. Одно не может существовать без другого, это как плюс и минус в электричестве. Сначала плюс или потом? Какая разница. Важно, что происходит вспышка. Тем более, что плюс и минус — это условные понятия. Либо сначала вы оговариваете обстоятельства, а потом действие, либо действие, а потом ряд обстоятельств, в которых оно может состояться.

СЕМЕН Г. Важно ли определять инициативу? То есть, кто из действующих лиц является активным началом?

ТОВСТОНОГОВ. Важно, только надо учитывать, что активные начала у действующих лиц все время меняются во время борьбы.

ВЛАДИМИР Ш. Еще один вопрос: есть обстоятельства во мне, есть вне меня. Волнение, скажем.

ТОВСТОНОГОВ. Волнение — не обстоятельство. Это эмоция. Вы должны так построить обстоятельства и действия, чтобы в результате возникла нужная эмоция. В этом смысл метода. Слово «волнение» исключается из рассуждений, потому что это то искомое эмоциональное, к чему мы должны прийти в результате построения действенного процесса.

ВЛАДИМИР В. А дрожащие пальцы — это что?

ТОВСТОНОГОВ. Приспособление.

ВЛАДИМИР В. А если я знаю себя? Знаю, когда волнуюсь — у меня дрожат пальцы. В эту минуту нет ничего важнее, чем унять дрожь.

ТОВСТОНОГОВ. Преодолеть дрожь — уже действие.

ВАРВАРА Ш. Внутреннее?

ТОВСТОНОГОВ. Почему? Какая разница внутреннее или внешнее? Важно, что это сознательный единый процесс, иначе вы всегда будете путать приспособление с действием.

К сожалению, физическое действие и физическое проявление путают очень часто. Приспособление может быть выражено в каком-то внешнем движении, но большая ошибка, говоря о физическом действии, путать с ними физические приспособления.

Вот я закуриваю. Если я замечаю, как совершаю это движение, если передо мной большая аудитория, и я беру сигарету сознательно медленно, рассматриваю, покручиваю, то есть сосредотачиваюсь на данном объекте, чтобы решить: продолжить опрос или начать новую тему, — то закуривание превращается в действие. Но закуривание может быть приспособлением, когда оно подсознательно, когда движение совершается таким образом, что я сам его не контролирую, почти не замечаю.

Запомните: само по себе физическое движение может быть и приспособлением, и действием, в зависимости от того, сознательно оно или подсознательно. Вот в этом нужно очень точно разбираться. Физическое движение становится действием, если я употребляю сознательный волевой посыл. Если же я хочу заразить вас какой-то мыслью и, сам того не замечая, совершаю это же физическое движение, оно превращается в приспособление, потому что совершается подсознательно автоматично.

Зачем нам необходимо это знать? Вроде бы, какая разница? Что это может дать практически? Не разбираясь в этом вопросе, выстраивая взаимоотношения, действенный процесс борьбы, выдавая приспособления за действия, заставляя их выполнять сознательно, вы, тем самым, нарушите основные положения методологии, потому что неизбежно будете тянуть артистов не на процесс, а на результат. И, пользуясь терминами системы, вы нарушите главный ее принцип, опрокинете весь ее смысл.

Вас не должен покидать внутренний ориентир, должна вибрировать стрелочка индикатора,

вы должны каждый раз задавать себе один и тот же вопрос: как заставить действовать актера таким образом, чтобы приспособление у него возникало вне его сознания?

В чем заключается метод К.С.? Главный вывод из его метода? В том, что волевой, сознательный импульс может вытолкнуть его бессознательное выражение. А если вы будете путать, что является сознательным, а что подсознательным, то вы, как режиссер, не поможете артистам, а помешаете, потянув их на штамп, а не на правду проживания.

Каждое данное соотношение предлагаемых обстоятельств, цели, действия определяет и то, к какому элементу отнести данное физическое проявление, потому что, повторяю, по самому физическому проявлению ничего определить нельзя. В каждом конкретном столкновении действия и предлагаемых обстоятельств возникает вопрос: что представляет собой данное физическое проявление?!

КАЦМАН. Другое дело, когда мы говорим о воспитанном артисте, чувствующем органическую природу, и о режиссере, понимающем пути, которыми он может прийти на помощь, подкидывая приспособления...

ТОВСТОНОГОВ. Но мы с Аркадием Иосифовичем не будем сегодня говорить об исключениях, иначе вы запутаетесь. Сейчас важно понять правило: любое физическое проявление может быть действием, а может быть приспособлением — в зависимости от предлагаемых обстоятельств.

КАЦМАН. Ужин в «Мещанах». Бессеменов пьет чай. Подробно, не торопясь. Сахар вприкуску. Все это не приспособления, это сознательный процесс...

ТОВСТОНОГОВ. ...потому что он хочет взять себя в руки, ни в коем случае не пойти на скандал. Одно и то же внешнее физическое проявление может быть подсознательным, а может быть сознательным, может быть физическим действием, а может — приспособлением. Это очень важная проблема, очень важная.

ГЕННАДИЙ Т. Если физическое проявление сознательно входит в действие, то каждый раз должно вырабатываться и новое отношение к новому физическому проявлению?.. Иными словами: в неком большом психофизическом действии, предположим, есть ряд физических действий, на которых я заостряю внимание...

ТОВСТОНОГОВ. Эти действия входят в вашу задачу?

ГЕННАДИЙ Т. Что я хочу сказать?! У меня есть какое-то одно действие и какое-то одно к нему отношение.

КАЦМАН. Отношение не к действию, а к объекту!

ГЕННАДИЙ Т. Да, к объекту. Сейчас у меня главный объект — вы, мои педагоги! Мое действие, а, соответственно, мое отношение зависит от вас! Но Георгий Александрович курит! И у меня появляется отношение к сигаретам. Оно — это отношение — мне мешает. Я тоже хочу «Marlboro». Но таких сигарет у меня нет, да и на занятии курить нельзя. Но это отношение качественно другое, нежели главное, находящееся в области проблемы, которую мы разбираем. Как разбираться во всем этом?

ТОВСТОНОГОВ. Чем вы заняты? Сигаретами или разбором проблемы: что есть действие, а что приспособление? Я смею думать, что все-таки вы заняты выяснением отношений со мной, а сигареты вам мешают, как мешают все обстоятельства в области локального круга.

КАЦМАН. Цель: разобраться в существе проблемы, а сигареты — обстоятельства, мешающие этой цели.

ТОВСТОНОГОВ. «Marlboro» мешает вам сосредоточиться на существе основного вопроса.

ГЕННАДИЙ Т. А если желание курить заслонило все остальное? Если моя зависть по отношению к вашим сигаретам и возможности курить в течение занятия стала сознательной?

ТОВСТОНОГОВ. Ну, что ж, тогда я напомню вам, что одно событие сменяется другим, когда-либо действие исчерпывает себя, либо врывается такое обстоятельство, при котором не может не возникнуть новое действие. Думаю, что этот момент настал. Покурите.

О наследии К. С. Станиславского

ТОВСТОНОГОВ. У каждого крупного деятеля театра, будь то Луи Жуве во Франции, Брехт в Германии, Гордон Крэг в Англии и так далее, была своя методология. Почему мы исповедуем

именно систему Станиславского? Не потому же, что это наш русский деятель? Не из ложного патриотизма? Но в чем принципиальное отличие системы Станиславского от других методологий? Может кто-нибудь ответить на этот вопрос?

ГЕОРГИЙ Ч. Мы недостаточно знакомы с системами других крупных режиссеров...

ТОВСТОНОГОВ. Почему? Вы наверняка многое читали о Брехте. У нас изданы и Крэг, и Жуве, и Дюллен... Я не ссылаюсь на нечто абстрактное, я говорю о методологии, а не о художественных результатах, которые вы и не могли видеть. Ведь вы не могли видеть и спектакли Станиславского. Я говорю о теоретическом наследии, которые оставили нам эти деятели. Так кто-нибудь мне может ответить, почему именно эта система взята нами как основа в обучении? Почему, по существу говоря, это единственная используемая нами методология?

ВАСИЛИЙ Б. Она основана на законах органической жизни и поэтому объективна.

ТОВСТОНОГОВ. В общем, правильно, но хотелось бы расшифровать эту посылку подробно... Хотелось, чтоб вы поняли одно очень важное обстоятельство: любой деятель, оставивший след в теории театра, создал некий свод эстетических законов, связанных со своим временем. Всякая эстетика принадлежит своей эпохе и представляет для нас интерес, но интерес исторический. В этом смысле деятельность Станиславского тоже имеет такую сторону. История возникновения Художественного театра принадлежит началу века, связана с определенной общественной жизнью, современной драматургией — появлением Чехова, Горького, обращением к Ибсену... Повторяю: все это закономерно по отношению к данному историческому периоду.

Если бы деятельность Станиславского ограничилась созданием той величайшей ценности, какой был Художественный театр, то, как и названные мною деятели, он все равно остался бы великим реформатором сцены, основателем уникальной эстетической системы, но системы... все-таки принадлежавшей тому времени, блеснувшей и канувшей в Лету! Он был бы автором яркой страницы, которую надо перелистать и пойти дальше.

Так что же отличает методологию, оставленную Станиславским, от его же эстетической деятельности? Этого часто не понимают не только студенты первого курса, что естественно, но и видные деятели театра, скажем на Западе, для которых представление о Станиславском ограничивается эстетической деятельностью, а его наследие, оставленное нам, как методология, находящаяся за пределами такого исторического явления, как Художественный театр — это остается за скобками их понимания. Но то, что им простительно, вам, как будущим деятелям советского театра, надо знать неукоснительно.

Я люблю, говоря об этой проблеме, проводить аналогию с великим художником Возрождения Леонардо да Винчи. Оставим в стороне его научные открытия в области математики, астрономии и так далее. Все вы знаете, что он был человеком разносторонним. Но мне бы хотелось сказать о нем и не как о художнике, потому что, помимо его художественной практики, помимо тех картин, тех творений, которые дошли до нас и сделали его имя великим, у Леонардо да Винчи еще существует теоретическая разработка, где впервые обоснованы закономерности живописной перспективы. Значит, Леонардо, как творец своих произведений — это одно явление. И он же, как теоретик, открывший некие закономерности живописи, — другая грань, иная ипостась его деятельности.

Интересно, что художники, сознательно разрушавшие перспективу, — а побуждал их к этому поиск новых эстетических направлений, — все равно исходили из нарушения тех закономерностей, которые были открыты Леонардо да Винчи.

Как видите, здесь можно провести известную аналогию с творчеством Станиславского. В отличие от живописи, театральное искусство не фиксируется. О великих произведениях мы знаем по какому-то числу рецензий, фотографий, альбомов, мемуаров, а само творение, как таковое, ушло в небытие, наше впечатление о нем уже вторично или третично.

Но методологические открытия Станиславского, как и законы перспектив Леонардо, остались для любого эстетического направления.

Таким образом, что нужно понимать, прежде всего, когда мы говорим о системе Станиславского? Система вовсе не равняется эстетическим принципам Художественного театра начала столетия, то есть всего того, что связано с понятием натурализм, четвертая стена и так далее. Это вещь историческая и преходящая. Отнюдь не об этом идет речь. Зерно системы — методология. И

вот когда мы говорим о методологии Станиславского, то есть о законах органического поведения — это явление уже вечное. И, что интересно? Методология Станиславского вбирает в себя любую эстетическую систему.

Мне пришлось видеть спектакли абсурдистского театра, построенные по совершенно иной эстетической системе, но способ существования в них у лучших актеров был по Станиславскому.

Если говорить грубо, что остается вечным в актерском творчестве? Законы органического поведения. Человек должен быть элементарно правдивым. А уж если говорить совсем грубо, то человек не может оглянуться, если не почувствовал за спиной взгляд или его не позвали. Вот вам совсем элементарный закон поведения. Мне бы очень хотелось, чтобы вы твердо усвоили этот взгляд на систему, умели отличать методологию от практики и от той теоретической стороны великой театральной реформы, которую Станиславский произвел, — здесь уже можно говорить наверняка, — с Немировичем. В этой области они уже неразрывны. Они оба являются равноправными создателями Художественного театра, его эстетической системы, и здесь роль Немировича...

КАЦМАН. Даже больше.

ТОВСТОНОГОВ. ...ну, не будем мерить, во всяком случае, ничуть не меньше, чем Станиславского.

К созданию же методологии Немирович имел опосредованное отношение. Здесь речь, конечно, идет о Станиславском, как о персоне, личности, который всю свою жизнь, параллельно с созданием театра, на примерах великих артистов (представителей Малого театра прошлого века), приезжих гастролеров, на самом себе в первую очередь, разрабатывал законы органического поведения в условиях сцены.

Как это ни парадоксально, но нам повезло главным образом в том, что дарование Станиславского в области актерского искусства от природы было средним. Но он, обладая огромной силой аналитического ума, сумел сделать свои средние данные гениальными. Беспрерывно работая над собой, ему удалось осмыслить законы творчества, которые являются бессознательными по своему выражению и поэтому очень трудно поддаются рациональному теоретическому выявлению. Вот это совпадение аналитического таланта и изначально средних данных создало счастливую возможность будущим поколениям изучать его методологию, основной пафос которой заключается в том, чтобы найти сознательный путь к стихии подсознания.

Естественно, что методология не делает из бесталанного человека талантливого, но, как в любой науке, она сокращает путь постижения истины, путь поиска. Глупо, скажем, каждому новому поколению заново открывать велосипед.

Мы с вами говорили, что вне природы образного нет искусства, а одним из основных элементов художественного образа является правда, жизненная достоверность. Вот этой части образа и служит методология. Поэтому в области любого эстетического направления нам без методологии Станиславского не обойтись. Нет границ характеру отражения действительности. Но только тогда произведение заразительно воздействует на воспринимающего, если оно, при любой форме вымысла, правдиво в своей основе.

Не знаю, успели вы прочесть в «Иностранной литературе» последнюю повесть Курта Воннегута?! Свободная фантазия. Вроде бы не встречал ничего похожего. Но, согласитесь, там есть

тот элемент правды, который заставляет верить в происходящее. Вот об этой стороне искусства я и говорю: как бы ни были фантастичны обстоятельства, правда изображения необходима... Выпущен Нос на волю, а верим в него, смеемся только потому, что Нос действует по законам человека. Если же Нос будет совершать какие-то действия, не вызывающие у нас человеческих связей, то правды не будет, а, стало быть, не будет искусства, потому что без основы достоверности отрыв от действительности теряет смысл, самый прекрасный фантастический вымысел обесценивается.

Народная сказка, где живая вода залечивает человека. За этим есть фантастическая, но правда, без которой вы бы эту сказку воспринимали, как ахинею. Надо о чем-то условиться, а дальше все, как в жизни. Басня. Фантастично одно: Ворона и Лисица могут говорить на человеческом языке. Но Ворона, как и в жизни, каркает и летает, а Лисица под деревом вертит хвостом.

Мы говорили о диалектической взаимосвязи правды и вымысла. Правда в художественном образе определяет меру вымысла, делает его достоверным. А вымысел настраивает воспринимающего на определенное качество правды.

ГЕННАДИЙ Т. То есть, можно сказать, что должен быть не просто реализм, а реализм фантастический?

ТОВСТОНОГОВ. Сегодня разговор идет не о стилях, а вы подводите его к вахтанговскэму стилевому понятию. Реализм — более широкое явление. Реализм может быть и фантастическим, и нефантастическим, и натуралистическим и так далее. В реализм может войти большое количество стилевых направлений. Важно, чтобы из сегодняшних рассуждений вы вынесли одно: любой, самый причудливый, замысловатый характер вымысла только тогда несет образное начало, а, следовательно, только тогда становится искусством, когда в нем наличествует элемент правды. Вот о чем сейчас идет речь.

Что еще чрезвычайно важно понять? Если художественно-целостное произведение является обязательно носителем художественного образа, то изучение методологии еще не означает, что при постановке спектаклей вы придете к художественному образу. Практическое освоение методологии еще не дает гарантии положительных результатов. Но методология, как воспитатель жизненной правды в сценических условиях, является прислугой образа, создает верный фундамент поиска.

Почему мы так много этим занимаемся?.. Трудно предсказать, что будет через двадцать лет в области эстетики театра, в тот период, когда будет протекать ваша активная, зрелая деятельность. Неизвестно, какие будут направления, виды и формы их выражения, но органическая правда поведения останется вечной, если искусство не выродится, как таковое, потому что вне подлинного жизненного процесса оно не существует.

Материалом искусства является человек, его поведение. Фальшь в этой области обесценивает любое эстетическое достижение. Если нет основы правдивого существования, то никакое «новейшее» направление не выдерживает критики! Если со сцены идет вранье, если нет искренности, нет органического подчинения законам природы, то, какое бы оно ни было само по себе — изобретательное, интересное, талантливое, — любое направление теряет всякий смысл и всякую цену! В этом состоит величайшее открытие Станиславского! Оно оставлено нам, но мы, к сожалению, не умеем им пользоваться!

Владение этим открытием требует беспрерывной работы над собой, постоянного тренинга. Режиссеру надо воспитать в себе особый способ мыслить, что очень важно, но не менее сложно, потому что нет ничего объемнее жизненного процесса. В нем существуют и рациональный поток, и эмоциональный, и неким образом это выражается. Открытие Станиславского заключается в том, что он нашел закон воспроизведения всего психофизического процесса в условных обстоятельствах. Он обнаружил то звено жизненного потока, вытащив которое, мы приходим не к изображению поведения человека, а к органическому существованию во всех прочих параллельно идущих потоках. Он обнаружил корень поведения человека. Не понятно?

ВАРВАРА Ш. Что за корень?

ТОВСТОНОГОВ. Действие! Оказалось, что волевой момент позволяет в условных обстоятельствах благодаря магическому «если бы» и свойству творческого, то есть гипертрофированного воображения, потянуть за собой все прочие стороны жизненного процесса.

Система создавалась не так просто. Кстати, само понятие «система» не из удачных определений. В нем есть претензия на итог поисков, на абсолютную законченность, что противоречит

сути, духу открытия Станиславского. Поэтому, повторяю, мы будем говорить о зерне системы: поиске метода, методологии, мучительном поиске, который проходил всю его жизнь.

К тому, чтобы верно и органически воспроизвести поведение человека, искалось много путей. Станиславский прожил большую жизнь в искусстве. Открытие действенного анализа состоялось в результате всей жизни, в беспрерывных отказах от того, что находилось.

Поначалу сам Константин Сергеевич был обуреваем идеей, что главным звеном, восстанавливающим весь процесс, является мысль. Речь шла о том, чтобы научиться думать. Все остальные потоки, считал Станиславский, пойдут вслед за мыслительным. Этот этап поисков не прошел бесследно для системы. Впервые появились длительные застольные периоды, была создана теория внутреннего монолога, оставшаяся в силе и по сей день. Но оказалось, что мысль не есть то волшебное открытие, которое приводило бы к нужному результату... Разные были этапы поиска, разные... Одно время, казалось, нет ничего важнее создания атмосферы. Подталкивала эстетика Чехо-

ва. И, добившись определенных успехов, Станиславский стал бороться с этим, как с настроенчеством! Потом, когда ему стала видна действенная сторона системы, но она еще не была доведена до физической основы, появились такие понятия, как задача, сквозное действие, сверхзадача. Введя понятие «подтекст», устраивая долгие застольные периоды для его выявления, по прошествии времени он стал бороться с ложной многозначительностью, а застольный период хотел изъять из практики вообще или почти вообще, оставив для анализа, названного «разведка умом», только самое главное, то, что дает право начать действовать.

У вас есть возможность спросить: как же так? В это же время создавались те знаменитые спектакли, которые в первой части деятельности Станиславского и Немировича-Данченко и создали славу Художественному театру?! Уже были и «Чайка», и «Вишневый сад», и Горький, а системы еще не было?!

Все дело в том, что процесс открытия методологии и применения ее на практике не надо воспринимать упрощенно и схематично, мол, раз Станиславский не совершил своего главного открытия, то и все спектакли были плохие; мол, раз не действие, а мысль была основой восстановления потока жизни, значит, артисты неправильно играли. И только потом, мол, когда главным элементом системы стало действие, вот тогда и в театре все встало на свои места.

Скорее наоборот. Практически главное открытие было сделано тогда, когда и по состоянию здоровья, и, я думаю, еще в огромной степени по неудовлетворенности деятельностью театра, Константин Сергеевич отошел от него. Методология в том виде, в каком мы ее понимаем, возникла, по существу говоря, уже после того, как Художественный театр как эстетическое явление начал умирать.

Представьте себе всемирно известных артистов, к которым прикладывалась система. Они были в славе, все понимали и знали, но вдруг к ним приходил их же Учитель и говорил: «А вот это все неверно, надо отказаться от этого и этого, теперь нужно существовать вот так, совсем по-другому, по-новому!» Можете представить, какое возникало сопротивление у самых близких соратников?! Поэтому на последнем этапе жизни, Учитель, считая, что актеры МХАТ не способны побороть привычный метод работы, взял учеников и на них проверял свои новые идеи.

И вот идея о том, что даже не психофизическое, а простое физическое действие стало атомом, выталкивающим и философию, и психологию, и общественную значимость роли — это открытие только-только тогда начало оформляться.

А параллельно с этим процессом возникло и развивалось в России эстетическое явление, называемое МХАТ. На каких-то этапах казалось, что параллельное процессы сливаются в один поток: теоретически создаваемая система проверялась на практике театра. Когда же К.С. понимал, что актеры слишком обременены своими персонами, что им не под силу отказаться от прошлого опыта, открытие законов органического поведения шло своим путем, а развитие театра путем параллельным.

Я хотел бы, чтоб вы внутренне провели для себя грань: эстетика МХАТ и методология, которой мы сегодня занимаемся — это явления, порою не смыкающиеся, чаще всего идущие параллельно.

Тема сегодняшней беседы не может быть исчерпана одним занятием. К ней вы будете возвращаться постоянно, на новом уровне знаний, в ином качестве, с разных сторон. Но основа вашего понимания, вашего мышления должна быть заложена здесь, сейчас. Как вы воспринимаете элементы актерского творчества? Что такое методология? Понимаете ли вы, что методо-

логия не придумана, а взята от природы, из жизни, что каждый ее элемент — закон человеческого поведения? Какие вы знаете законы органической жизни? Как вы их понимаете? Насколько пропустили через себя? Какие можете привести примеры?

ГЕННАДИЙ Т. Вот, кстати, пример, Георгий Александрович, можно? Говорят, к Станиславскому приходили ученики, и занятия проходили следующим образом. Вывешивался лист, на котором было написано «Страх», затем другой лист — «Ужас», третий — «Отчаянье». Студенты должны были моментально включаться в это состояние...

ТОВСТОНОГОВ. Но от обратного? Константин Сергеевич хотел продемонстрировать, насколько это невозможно?

ГЕННАДИЙ Т. Нет, почему? Нам было сказано: Станиславский искренне горевал, что сту-

денты не могут сыграть так сразу.

ТОВСТОНОГОВ. Но это опрокидывает всю методологию, весь ее смысл?!

ВАСИЛИЙ Б. Сказано было не так: Станиславский хотел добиться, чтобы студенты сыграли состояние, но через то, чему он их учил, то есть через действие...

ТОВСТОНОГОВ. Если он хотел, чтобы ученики переводили состояние на язык действия — это совсем другое дело.

ГЕННАДИЙ Т. Но ведь Станиславский не говорил: «Переведите "страх" на язык действия»?

ТОВСТОНОГОВ. Ну, а если это было сказано в течение многих лет тренировки?

ГЕННАДИЙ Т. Но он же должен был дать какие-то обстоятельства?

ТОВСТОНОГОВ. А фантазия на что? Воспитанный в методологии, тренированный человек не будет играть ужас, не нафантазировав себе реальных обстоятельств, не подложив действенного процесса, в результате которого и должна возникнуть эмоция, написанная на плакате Станиславским. Значит, он проверял степень воспитанности своих учеников.

ВЛАДИМИР В. Немирович-Данченко считал, что «Три сестры» или «Враги» были вершинами искусства Художественного театра. Почему? Если эти спектакли действительно были вершинами, значит, Немирович-Данченко по-своему смог интерпретировать систему?

ТОВСТОНОГОВ. Это была та же самая система, только на том этапе, который для театра был уже завоеван. Действительно, «Три сестры» и «Враги» в максимальной художественно убедительной форме продемонстрировали, что практически было завоевано в этой эстетической системе. Немирович-Данченко, как постановщик, это констатировал. Он был великий практик! Он не просто пользовал методологию, а разрабатывал, дополнял, переводил ее на свой язык. И он был недоволен состоянием дел, когда чувствовал, что коллектив не способен развиваться, что, к сожалению, многих лучших артистов развратил успех. И вот в начале двадцатых в Художественный театр влилась молодежь. Так называемое теперь второе поколение: Хмелев, Ливанов, Грибов, Тарасова, Андровская, Прудкин, Яншин, Станицын, Степанова, Кторов, то есть те старики, которые сегодня уходят от нас. А тогда это были молодые, никому не известные артисты, впитавшие в себя новые принципы системы и уже достигшие вершин в спектаклях Немировича. По существу говоря, Немирович-Данченко чаще, чем Станиславский, снимал сливки с методологически воспитанного коллектива. А Станиславский, неспокойный и недовольный Станиславский, покинув театр, в своих теоретических изысканиях шел еще дальше, открытое ранее его уже не удовлетворяло. С точки зрения практической деятельности МХАТ — «Три сестры» и «Враги» были действительно вершинами, результатом того, что было накоплено в эту эпоху в области создания системы. Немирович осваивал теоретическое наследие и переводил его на язык спектаклей, на язык практического, функционирующего, действующего театра, бывшего в этот период в стадии расцвета. Художественный театр переживал в конце тридцатых пик славы.

Но, с точки зрения венца самой системы, — физического действия, — практические победы театра Станиславского не устраивали. Покинув театр, он продолжал свои эксперименты с молодежью в особняке в Леонтьевском переулке, приближаясь к новому главному открытию!

2 КУРС, 1 СЕМЕСТР

15 сентября 1975 года

На занятии присутствуют венгерские студенты. Занятие начинается с зачина.

На стенах аудитории выставка секретной аппаратуры: зонтики с устройством подслушивания, ботинки с микродатчиками, фотография лучшей ищейки 1975 года и так далее. С этими экспонатами могут ознакомиться зрители, получившие при входе значок выставки, значок, являющийся одновременно пропуском на тайный семинар криминалистов.

Объявляется программа дня: опытом работы, уровнем последних достижений техники поделятся представители ФРГ, Франции и США.

Западногерманский криминалист рекламирует лазерный пистолет. Два ассистента вносят воображаемую штангу, сгибаясь под ее тяжестью. Выстрел!.. И штанга разрезана на две части. Ассистенты уносят разрезанные части за кулисы, слышится грохот брошенного на пол металла.

Еще один ассистент с воображаемой сигаретой. Выстрел! Сигарета зажжена. Ассистент затя-

гивается и пускает кольца настоящего дыма!

Представитель Франции, положительно отзываясь о применении лазера в криминалистике, говорит, что достижение его страны скромнее. Он разжимает ладонь и демонстрирует зрителям две воображаемые таблетки. Чтобы оценить их значение, нашему вниманию предлагается рекламный ролик. Вентилятор, пристроенный к прожектору, превратил его в проекционный аппарат.

Фильм, в котором разведчик-француз пытается скрыться от преследования. Перед ним водная преграда. Понимая, что окружен, разведчик вытаскивает из кармана таблетку... Французский криминалист, комментирующий показ фильма, просит остановить ленту, вернуть несколько кадров назад (мы видим эффект обратной съемки) и прокрутить этот эпизод замедленно. В рапиде, вытащив таблетку, разведчик растягивает ее до размера водолазного костюма. Перед тем, как погрузиться в воду, он принимает вторую таблетку, с помощью которой, как мы понимаем из пояснений комментатора, разведчик может находиться под водой в течение часа.

Криминалист из США демонстрирует аппарат под названием «Детектор лжи»: щит с наушниками, датчиками и всевозможными электронными устройствами. Вводят шпиона из какой-то страны. Из какой? — это предстоит узнать. Перекрестный допрос ничего не дает, шпион молчит. Тогда на него надевают наушники. Вопросы повторяются, шпион слабеет и еле-еле слышно произносит: «Из СССР».

—У вас есть сообщники?

—Есть.

—Где вы должны встретиться?

—Здесь

—Где-где?

За спинами зрителей раздергивается штора. Мощный бас гремит: «Здесь!!!» С подоконника соскакивает огромный усатый бородатый советский разведчик! Первый, к кому он бросается, представитель ФРГ. Удар, и западный немец на полу, а лазерный пистолет в руках мужественного человека, так долго неподвижно простоявшего на подоконнике за шторой. Еще удар, и лежит на полу французский криминалист, а наш разведчик прячет в карман его хваленые таблетки... И вот падает американец, а с детектором лжи в одной руке и с разоблаченным разведчиком в другой, бородатый и усатый спаситель выскакивает из помещения... Из-за кулис выглянули

Борис Сапегин

испуганные ассистенты, помогли своим шефам подняться и, придвинув стулья поближе к зрительному залу, все расселись.

— Ну, что будем делать дальше? Как и обычно, зачин закончился сценическим полукругом.

Аркадий Иосифович Кацман рассказал венгерским студентам о цели зачинов:

—Зачин — зрелищная форма тренажа элементов системы Станиславского. С этой точки зрения, американская часть зачина, — начал обсуждение Георгий Александрович, — не удовлетворяет нашим требованиям. У вас все построено на реальных, а не воображаемых предметах. А это противоречит условиям задания, исключает тренаж.

—Но мы, — возразил один из студентов, — оговариваем, что американская криминалистика исключительна.

—Там все построено на проводах, наушниках. Если сделать их воображаемыми, то никто из зрителей не поймет, что происходит, — поддержала студентка.

—Значит, надо по-другому придумать сюжет! — повысил голос Георгий Александрович. — Вас потянула за собой пародийность, и вышло, что с Америкой хорошо, а с заданием плохо! Во главе угла — упражнения, элементы системы! Вокруг них ищите сюжет, иначе теряется содержание задания: тренинг и муштра. Зачин — лишь форма проявления этого содержания. Чувство иронии, пародии — необходимое качество режиссера, если оно не становится целью, не подменяет собой суть. Хотелось бы, чтоб в следующих зачинах все-таки во главе угла стоял тренаж. Педагог Борис Николаевич Сапегин заступился за французскую часть зачина.

—В том, как маленькую таблетку можно растянуть до водолазного костюма, есть и упражнение, и пародийность. И, кстати, студент проделал это и с юмором, и точно, подлинно.

—Пародийность не исключает подлинности, — уточнил Товстоногов. — Наоборот, только на основе подлинности она и может возникнуть.

Драку советского разведчика с представителями криминалистики других стран разобрал Кацман:

—Жаль, что не использованы уроки сценического движения: удары, перевороты, падения вы делали, как дилетанты.

—Еще два слова о композиции, — попросил слова Сапегин, — нарушено соотношение частей в целом: обилие текста, но мало конкретного тренажа.

—Да, тенденция к юмору лишь через слово — опасная вещь, — заключил Товстоногов. — Вот эти замечания учтите на будущее.

После небольшого перерыва

ТОВСТОНОГОВ. Сегодня мы начнем новый этап постижения методологии. Поскольку в настоящее время искусство театра покоится на драматургии, слово в современном театре, то есть тот литературный текст, которым пользуется театр, с точки зрения методологии, образует особую природу, к освоению которой мы должны подойти на втором курсе обучения. Через слово, через текст мы постигаем всю глубину содержания, идею, ради которой берется театр за это произведение. Сразу же оговорюсь, что в данный момент меня эта проблема интересует не с точки зрения режиссуры, а с точки зрения методологии. То есть мы будем рассматривать соприкосновение проблемы слова с актерским мастерством.

Если до сих пор в области выбора предлагаемых обстоятельств вы были совершенно свободны, сочиняли их произвольно ради воспитания того или иного элемента системы, то с тех пор,

как мы подошли к слову, опознавательным знаком выбора обстоятельств становится текст. Ход к тексту напоминает раскрытие следствием преступления. В чем смысл этого хода?

На первом этапе анализа текст для вас служит главнейшим отправным моментом. Исходя из текста, вы раскрываете круги предлагаемых обстоятельств, природу поведения действующих лиц, словом, все то, что дает мне право действовать. Если раньше, повторяю, вы были вольны в выборе предлагаемых обстоятельств, то теперь вы ими связаны, точно так же, как связан следователь оставленным окурком, взломанным сейфом, услышанным соседом звуком, то есть теми объективными моментами, которые дают возможность обнаружить ход преступления и грабителей. На первом этапе необходимо пристальное, дотошное изучение текста, так как в нем находятся те признаки, по которым можно восстановить подтекстовую жизнь произведения.

Представим себе, что хозяин квартиры покидает дом, зная, что к нему должны пробраться грабители. Но хозяину не важно, ограбят его или нет. Он исследователь. У него под кроватью записывающий аппарат, рассчитанный на много часов работы. За время отсутствия хозяина действительно два грабителя проникают в экспериментальную квартиру на сорок минут. Квартира коммунальная, обстоятельства предельно обострены (и чем больше, тем лучше для нашего примера). Преступники совершают ряд действий, целесообразных, логичных. Пропали все ценные вещи хозяина. Но, когда он, вернувшись, прослушал звукозаписывающий аппарат, там произнесенными оказались всего четыре фразы. Звучат они примерно так:

—Тихо ты, осторожно.

—Все в порядке, не забудь это.

—Пошли?

—Пошли.

Стало быть, если у следователя задача: обнаружить преступников, то нам важнее всего восстановить весь ход процесса существования этих людей в течение сорока минут. Причем, должно быть не приблизительное восстановление процесса, а с учетом тех предлагаемых обстоятельств, которые происходили в жизни. Четыре фразы. Можно построить двухминутный этюд, где все вроде бы будет правдиво. Но грош ему цена, ведь воры находились в квартире не две, а сорок минут. Каково было истинное взаимодействие этих людей, в чем суть их конфликта, так как даже при одинаковых целях действия их наверняка были бы различны?! Какова была степень активности их действий, то есть ритм существования?

Итак, что у нас есть? Текст: четыре фразы. Ремарки: шумы. Все это является материалом для анализа предлагаемых обстоятельств и действенного анализа произведения. И вот перед нами не менее трудная, чем у следователя, задача: исходя из текста и ремарок, обнаружить круги предлагаемых обстоятельств, по ним воображением восстановить весь процесс жизни и вернуться вновь к тексту, но уже как к конечному результату. Таким образом, между текстом, как отправным моментом анализа, и текстом, являющимся выражением действия, лежит, на мой взгляд, самый сложный, самый узкопрофессиональный объем работы режиссера. Непосредственная апелляция к тексту, игнорирование основного, центрального этапа работы режиссера сводит репетицию с артистами к поиску той или иной интонации.

Не меньшая опасность таится и в приблизительном анализе предлагаемых обстоятельств, в приблизительном построении логики. Повторяю еще раз: правдиво четыре фразы грабителей могут прозвучать и в двух- и в пятиминутном этюдах, но поскольку воры находились в квартире сорок минут, ничего общего с истинным постижением материала эти этюды не имеют.

Надеюсь, вы понимаете, насколько примитивен этот пример по отношению к драматургии Чехова, Шекспира, Островского. Но будь то даже монолог Гамлета, сам принцип анализа в своей основе будет так же сложен, и так же прост, как и в этом элементарном примере.

Оставим в стороне вопрос стиля, жанра произведения. Сейчас нам надо понять принцип подхода к тексту, чтобы постичь природу правды, без которой нет театра. Очень прошу запомнить: только большая сумма знаний дает право на реставрацию жизни! Наша цель — прийти к тексту, как к литературному проявлению, а, значит, нельзя миновать ни одну из ступенек лестницы, спуска вниз и подъема наверх. Нам нужно добиться, чтобы текст был не только произносим актером, но рожден им в результате борьбы.

205

Занимаясь в последний период своей жизни методом физических действий, Станиславский старался довести его, как и каждое свое открытие, до логического предела, до крайности, до абсурда. Кстати, он был человек азартный, вечно ищущий, неудовлетворенный своими же открытиями. *(Товстоногов обернулся к переводчику.)* Не забудьте об этом упомянуть, потому что унылое отношение к Станиславскому, возникшее в нашей стране, возможно, перекинулось и в Венгрию.

Так в чем же логический предел той проблемы, которую мы сегодня обсуждаем?! В идеале, говорил Станиславский, артисты даже могут не знать репетируемую пьесу. Путем точного отбора предлагаемых обстоятельств, выявления действия, режиссер подводит актера к тексту, аналогичному авторскому, конечно, более примитивному, который на определенном этапе заменяется, к примеру, гениальными стихами Грибоедова. От текста через восстановление жизненного процесса и снова к тексту — и есть, по существу, метод действенного анализа.

Каждый из вас пойдет, естественно, своим путем в отборе предлагаемых обстоятельств одной и той же пьесы. Хорошая драматургия предполагает неисчислимое количество замыслов и решений. И вы столкнетесь с неимоверной сложностью в поиске единственного для вашего спектакля конфликта, доказанного аналитическим путем.

Открывая посредством текста и ремарок обстоятельства, загоняя ими персонажа в угол, обнаруживая конфликт с другим персонажем, у которого, в свою очередь, есть свои предлагаемые обстоятельства, — только проделав эту титаническую работу, вы имеете право придти к актерам. Овладеть этим методом, значит, вобрать в себя творческое наследие великих режиссеров.

Не убаюкивайте себя представлением, что первая ступенька анализа — театроведческая, рациональная и только! Режиссерский анализ в корне отличен и от театроведческого, и от литературоведческого. Никто не снимает с него рациональный момент, но без активной работы фантазии, воображения, интуиции, подогревающих предчувствие результата, которое кроется в мозжечке режиссера, анализ невозможен. Режиссер должен воображением пройти пьесу. Воображение, отталкиваясь от предчувствия результата, диктует особый способ отбора предлагаемых обстоятельств, особую природу существования в них, а рациональный момент контролирует соединение общего с частным, позволяет сделать выводы из анализа, прийти к художественно целостному решению.

С момента анализа включается счетчик творчества.

После небольшого перерыва Георгий Александрович предложил использовать встречу с венгерскими студентами для обмена мнениями по возникшим вопросам.

ТОВСТОНОГОВ. Если появились вопросы или по поводу того, о чем я сейчас говорил, или вопросы другого порядка, касающиеся широкого круга проблем, я готов посвятить оставшееся время их обсуждению.

ВОПРОС. Как вы считаете, влечение к театру абсурда являет собой движение театра вперед или же это есть потребность эпохи?

ТОВСТОНОГОВ. На сегодняшний день театр абсурда, сложившись как эстетическая система, почти погиб в своем практическом существовании. В Европе умирают один за другим маленькие абсурдистские театры и, по существу, лишь один из них, театр Ионеско «Ишет», остается верным своим принципам.

Несмотря на то, что нам чужда философия театра абсурда, его эстетическая концепция входит составной частью в реализм, обогащая это направление. Кстати говоря, тем и велик реализм, — если его не понимать как натуралистическую фотографию жизни, — что он может включать в свои художественные средства все то эстетическое богатство, которое выработали другие направления. Таким образом, значение театра абсурда для нас в приобретении еще одного художественного свойства, которое в общем-то не ново. Интересно, что элементы абсурдистской эстетики появились намного раньше, чем абсурдизм сложился в философское понятие. Если заглянуть в образцы русской литературы, то легко заметить, что, скажем, «Нос» Гоголя или диалог Андрея с Ферапонтом в «Трех сестрах» Чехова построены по чисто абсурдистским канонам. Но, пользуясь выразительными средствами театра абсурда, мы, еще раз повторяю, спорим с его философской концепцией неверия в человеческие возможности.

206

Вот вам пример использования абсурдистских приемов в практике нашего театра, кстати, на материале венгерской литературы: пьеса Иштвана Эркеня «Тоот, другие и майор». В Венгрии спектакль был решен как бытовой, у нас — как абсурдистский. И обнаруженный нами способ существования не ослабил пьесу, а усилил ее.

ВОПРОС. В «Энергичных людях» Шукшина действие происходит перед железным занавесом. Случайно ли это?

ТОВСТОНОГОВ. Жанр пьесы — сценический фельетон, поэтому мы старались максимально приблизить площадку к зрительному залу, найти такие выразительные средства, которые были бы на этой маленькой площадке эквивалентны фельетону.

ВОПРОС. При просмотре зачина нас поразило высокое актерское мастерство ваших студентов-режиссеров. Вам кажется важным у будущего постановщика наличие актерских данных?

ТОВСТОНОГОВ. Несомненно. Но я бы просил их не развращать.

ВОПРОС. Поскольку мы присутствуем на занятиях режиссерского курса, хочется узнать, каким образом студенты так хорошо подготовлены? Были ли они в прошлом актерами, или у них есть специальные занятия по актерскому мастерству?

ТОВСТОНОГОВ. Да, помимо занятий по режиссуре, студенты проходят полный курс обучения актерскому мастерству. Мы считаем, что режиссер должен быть прирожденным артистом. Он может не выступать на сцене, быть менее выразительным, но, если у него нет актерской природы, то, обладая всеми другими качествами, необходимыми режиссеру: умением строить концепции, быть хорошим организатором — несмотря на все это, он может превратиться в режиссера со злой волей, понимаете? То есть в человека, который может убить природу артиста и тем самым принести большой вред искусству.

На приемных экзаменах есть специальный тур проверки актерских способностей. Наличие их, естественно, прибавляет шансы попадания в наш институт. Этим летом мы набрали актерский курс, который будет в непосредственной связи с режиссерским. Мы надеемся, веруем, что такая система взаимосвязи курсов принесет свои плоды. Несчастье нашего обучения заключается в том, что режиссер-студент оторван от артиста. Студенты скорее аккумулируют свои представления о профессии, чем имеют возможность что-либо практически осуществить. Поэтому для устранения этой беды мы ищем различные варианты. У нас есть опыт актерско-режиссер-ского курса, где режиссеры прекрасно овладели актерским мастерством, но пропустили главное в профессии: умение работать с артистами. Многие выпускники этого курса работают в Ленинграде, и я имею возможность изредка наблюдать за ними. Время показало, что бывшие ученики все-таки не владеют вскрытием внутреннего психологического хода, а это умение я считаю наиболее важным. Так что

возможность столкнуть режиссерский курс после годичного обучения актерскому мастерству с только что набранным актерским курсом, и процесс их дальнейшего совместного обучения — одних в качестве материала, других — в качестве воспитателей — это, мы рассчитываем, может дать плодотворный результат.

ВОПРОС. Вы прекрасный знаток венгерского театра. Какие ошибки вы нашли в игре наших великих мастеров?

ТОВСТОНОГОВ. Что касается великих мастеров, то с этим благополучно и у вас, и у нас. А вот что касается артистов поменьше, то главной задачей была и остается проблема овладения сценическим наследием. И это, поймите меня правильно, не есть призыв к консервации. Просто важно быть на той точке отсчета, с которой можно двигаться дальше. Этот призыв я могу обратить и к вам, и к нам. Ведь глупо игнорировать то, что уже завоевано, не правда ли?

Рассказывают, в нашем легендарном городе Одессе родился гениальный математик, который, нигде не учась, открыл бином Ньютона!.. Но имени его так никто и не узнал. А что было бы, если бы он учился? Может быть, он пошел бы дальше Эйнштейна?

ВОПРОС *(студент)*. Когда режиссер приступает к работе над пьесой, то, отбирая обстоятельства, обязан ли он совершенно четко сформулировать идею будущего спектакля?

ТОВСТОНОГОВ. Режиссер должен стремиться к формулировке идеи, хотя вывести формулу из художественно-целостного классического произведения необычайно сложно.

—Тогда я не понимаю, как соприкасается твердая формулировка идеи и все время меняющийся процесс работы с актерами? Идея сформулирована, готова, а работа с актерами находится в динамике!?

КАЦМАН. В начале работы вряд ли возникает четкая формулировка идеи. Скорее, ее предощущение...

ТОВСТОНОГОВ *(в очередной раз закурил)*. Вопрос не по существу сегодняшней темы. В нашей беседе я старался подчеркнуть, что проблему слова, текста мы будем рассматривать в плане соприкосновения с актерским мастерством, не затрагивая режиссуру в целом. Вы, видимо, не уловили водораздела. Что вас смущает? Мысль, идея — область анализа литературного материала, а работа с актером — это уже процесс воплощения. Это совсем другое сопротивление материала — живой человек. Анализ и воплощение не должны мешать друг другу.

28 сентября 1975 года А. И. Кацман. Выдержки из беседы

—О чем мы говорили в прошлый раз? — Этот вопрос Аркадия Иосифовича — не просто просьба напомнить тему предыдущей беседы. Скорее проверка, что отстоялось? Кто из студентов лучше сформулирует суть?

—О методе действенного анализа.

—Речь шла о методике подхода к драматургическому материалу.

—Об этапах работы над текстом.

—Речь шла об общих принципах подхода к драматургии, — подытожил Кацман. — Это еще далекие подступы к методу действенного анализа.

Что такое пьеса? Зафиксированная жизнь в авторских ремарках и словах персонажей. В прошлый раз Георгий Александрович говорил о том, что, имея ремарки и текст, надо провести большую исследовательскую работу, чтобы восстановить по ним картину жизни, процесс человеческих взаимоотношений. Георгий Александрович определил направление поиска. Пример с магнитной записью двух грабителей вроде бы примитивен, если по репликам и шумам поставить пятиминутную миниатюру. И неимоверно сложен, если исследовать сорокаминутное, как это и было, ограбление.

Как восстановить сегодняшнее наше занятие? Кто-то из вас старательно его записывает. Но для того, чтобы у читателя сложилось зримое представление о той атмосфере, в которой происходила лекция, мало лишь записи авторучкой. Меня, например, подспудно раздражает, что одна из лампочек в люстре не горит, а другая бьет в глаза, холодно, дует из окна...

—Наводнение.

—Да, наводнение... Постоянно думаешь, это пик или уровень воды будет повышаться? Без

ощущения комплекса обстоятельств атмосферу не восстановить. А как важно знать, что предшествовало нашей встрече!..

—Значит, неискушенный зритель, читая пьесу, обкрадывает себя?

—Если читатель с воображением, наоборот, открывается простор. Драматургия — литература, предназначенная для театра. В ней больше свободы для различного рода прочтений, чем в эпической литературе, где причины, поводы, мотивы расшифрованы.

—Аркадий Иосифович, не понимаю: если есть виртуозный по убедительности процесс исследования произведения, есть коллективное понимание четкого единственного направления восстановления жизни, то как это совместить с разными трактовками?

—Теоретически можно прийти к выводу, что существует лишь единственное прочтение, но практически это невозможно даже когда режиссер копирует свой же спектакль в другом театре. Актерские индивидуальности разные, и, если постановщик ощущает живую природу артиста, он делает на нее поправку. Кроме того, каждое художественно-целостное произведение содержит в себе загадку нестарения. Казалось, в 1939-м году Немирович-Данченко исчерпал чехов-

ские «Три сестры». Прошло много лет. Ту же пьесу поставил Товстоногов, и вновь свершилось открытие. Владимир Иванович вместил в спектакль опыт одного поколения, Георгий Александрович — иного. Каждое новое время поворачивает большую литературу еще не известной ранее гранью темы, идеи, конфликта. Ну, и, наконец, никто не может похвастаться, что именно он разгадал авторскую логику, что именно его версия наиболее убедительна. В искусстве театра вообще трудно убедить словами, надо заразить зрителей воплощением решения. Чаще всего между анализом материала и его построением лежит пропасть. Послушаешь режиссера — какой любопытный замысел! Посмотришь спектакль — ничего из того, о чем он говорил, нет. Многое зависит от того, угадана ли пьеса на труппу? Насколько тонко режиссер работает с актерами? Можно сойтись в анализе и совершенно разойтись в воплощении. Если представить себе, что идеальное постижение произведения — это путь к вершине, то можно сказать, что до вершины в какое-то конкретное время добирается какой-то один режиссер со своей командой, остальные, в силу разных причин, задержались на подступах. Потом все спускаются вниз, следует длительная подготовка. И новое время зовет к новому восхождению.

—Как надо понимать слова Георгия Александровича: «В начале анализа, если речь идет о настоящей драматургии, все имеет значение — каждая реплика, ремарки, знаки препинания»?

—Прежде всего, читая пьесу, разгадывая логику, заходя в тупики, ищите ошибки не у автора, а в себе. Ах, автор нелогично написал реплику, не сходятся, не стыкуются обстоятельства, какая странная ремарка. На самом деле, возможно, вы придумываете логику и подгоняете автора под себя, поэтому и реплика кажется алогичной, и обстоятельства фальшивыми, и ремарки невнятными. Если же вы верно разгадываете логику, автор начинает вам помогать. Должен вам сказать, что Георгий Александрович часто репетирует, не заглядывая в экземпляр пьесы. Конечно, когда он готовится к постановке, то к первой встрече с актерами знает про пьесу, про автора, про эпоху практически все. А потом старается забыть и замысел, и решение, и текст, но, уже совместно с актерами снова взвешивает каждую реплику, ремарки, знаки препинания, и, восстанавливая логику жизни, вдруг иногда говорит: «Хорошо бы, чтоб здесь прозвучала такая фраза». И, оказывается, именно эта фраза и есть. Режиссер в коллективном поиске вновь приходит к тексту, как к результативному проявлению действия.

—Что делать, если актеры предлагают свои, не менее логичные, версии?

—Отрабатывайте их и теоретически, и, не жалея времени, практически. Хуже всего, если вы уперлись в свое решение и не способны ничего иного воспринимать. Даже, если вы чувствуете: ну, не прав артист, все равно дайте попробовать, он убедится в ложном пути или... сделает для вас открытие.

—А если они предлагают логично, но не про то, чего хочу я?

—Ищите не про то, чего хотите вы, а про что автор, тогда совместно вы будете приближаться к истине. Сама постановка вопроса: «Про что хочу я» не верна. Ваше «Я» и так вылезет, если оно есть. Но, конечно, ваше прочтение должно быть выше и авторского, и актерского, иначе, чем вы лучше человека, читающего пьесу дома?

Сегодня мы будем говорить об идее, о сверхзадаче. Специфика искусства в его образности.

Перечислите элементы образа.

— Мысль, вымысел, достоверность, заразительность.

Спор об абстрактности понятия достоверность или чувство правды. Студенты доказывали: никто не может абсолютно точно утверждать, что у кого-то есть чувство правды, а у кого-то нет. У Крылова, например, медведь ведет себя по человеческой логике, а у Гоголя Нос сопли не пускает. Могут ли быть логические доказательства неправдоподобности произведения?

Кацман в чем-то согласился со студентами: чувство правды может обмануть не только талантливого человека, но даже гения. Толстой, например, не любил Шекспира, понимал, что Шекспир гениален, но отвергал его. Толстой судил с эстетических позиций, своей мерой правды измерял иную достоверность английского драматурга.

— Проблема мысли — ведущая в создании художественного образа. Как бы ни был оригинален вымысел, как бы актеры достоверно не существовали, если нет мысли — нет произведе-

ния. По отношению к этюду мы спрашиваем: какая мысль? По отношению к произведению: какая идея? Со школьной скамьи вы знаете, что идея отвечает на вопрос: ради чего? Или — что хотел сказать автор? Определить идею, означает разгадать тайну произведения. Пожалуй, нет ничего сложнее, чем заключить суть содержания сложнейшего произведения в короткую формулу. Первая опасность — абстрактность определения. Вторая — вульгарное, упрощенное понимание идеи.

Кацман напомнил, как часто расходятся субъективная идея автора и объективный смысл произведения. Как иногда знаменитые авторы, комментируя, во имя чего они стремились написать произведение, противоречат результату, ими же созданному. Аркадий Иосифович привел примеры из жизни и творчества Бальзака, Мольера, Горького, Стейнбека.

Талант не может лгать! Нас не может не интересовать, что говорил или писал автор о создании своего произведения. Но еще более нас должен интересовать объективный смысл содержания.

Идею часто путают с моралью, между тем как идея — понятие более объемное. Белинский писал, что многие ошибаются, думая: нет ничего легче, чем определить идею художественного создания. Для этого требуется глубокое эмоциональное чувство, соединенное с мыслью. Идея не силлогизм, не догма, не правило, а человеческая страсть, даже пафос. Мораль конкретна, принадлежит своему времени, актуальна. Важно в поиске идеи подняться над моралью, тем более, часто мораль противоположна идее.

Однажды «Грозу» Островского показали морякам. Положительным героем оказалась Кабаниха. Катерина ассоциировалась с изменяющей женой. Моряки восприняли мораль пьесы, а не ее идею, вернее, сама обстановка их жизни вывела из пьесы эту мораль. Но, может быть, виновата не только обстановка, но и сам режиссер? Действительно, что происходит в пьесе? В первую же ночь после отъезда мужа Катерина побежала с малознакомым человеком в овраг. А Кабаниха хочет, чтобы Катерина была верной женой. В чем тут тирания? Но, наверное, Островский за этой внешней сюжетной линией морали видел глубинные мотивы, причины человеческого закабаления. Идея «Грозы» гораздо глубже ее морали, мало того, она ей противоположна. Но есть такие произведения, где идея и мораль суть одно и то же. Так, например, пьеса Алешина «Одна»: алкоголь разрушает семью.

—Вопрос, можно? Идея произведения есть само произведение. Всякий раз идея есть процесс развития содержания. Идея растворена в содержании. Надо ли в таком случае рационально определять идею?

—Лев Толстой говорил: чтобы определить идею моего романа, мне надо заново переписать его. И он, литератор, имел право утверждать это. Если же идет речь о нашей профессии, то мы обязаны стремиться понять идею...

—Понять идею, значит, назвать идею?

—Определить. Наше искусство вторично, не познав первооснову, не сформулировав мысль произведения, режиссер не имеет права ставить спектакль. Другое дело, что вначале возникает эмоциональное предощущение идеи, а потом уже долгий путь к ее рациональному определению. Теперь скажите мне: что такое идея с точки зрения театрального искусства? Как, по-вашему, режиссура — это искусство? Странный вопрос, не правда ли? Почему задумались?

—Потому что странный вопрос. Режиссура — это профессия.

—Естественно. Профессия искусства театра. А у театра должна быть своя идея. Иначе мы занимаемся примитивной иллюстрацией, ремеслом. Идея в театральном плане называется сверхзадачей. Сверхзадача — понимание театром идеи автора, или, иначе говоря, объективного смысла произведения. В идею пьесы непроизвольно входит эмоциональное, личностное, беспокоящее, волнующее режиссера ощущение необходимости этой пьесы сегодня. Поэтому, можно сказать, что сверхзадача — это поворот идеи автора на сегодняшний день. Режиссер должен ставить спектакль только тогда, когда он уже не может не ставить. Как и хороший писатель берется за перо, не в силах умолчать. Именно поэтому талант режиссера определяется его гражданственностью, способностью жить в температуре своего времени. Талант драматурга, а следом и

режиссера, определяется знанием тех проблем, которыми живет зритель. Выигрывает лишь тот режиссер, кто делает спектакль необходимым сегодня. Зарастание болевых центров грозит превратить художника в ремесленника. Он может удачно идти по периферии чувств, но целостного результата не достигнет. В спектакле могут быть разного рода промахи, но зритель всегда их простит, вынесет из зала уважение к театру, если за увиденным будет искренне выстраданное.

13 октября 1975 года

На занятии, которое начал А. И. Кацман, кроме студентов-режиссеров, аспирантов, ассистентов-стажеров, вновь присутствуют студенты-театроведы.

—Какие вопросы по предыдущей теме?

—Как проверить, верна ли сверхзадача? — спросил Валерий Г. — Вы погружаетесь в материал автора одним образом, я, исследуя те же поступки, делаю иные выводы. Где истина?

—Видимо, истина в том, что какое бы ни было решение, в нем все в результате должно сойтись, — ответил Аркадий Иосифович. — Сверхзадача должна вытекать из сквозного действия произведения, сквозное — из конфликта... Могут быть разные версии, но в каждой из них эти категории должны сойтись, понимаете? Еще вопросы?

—Никак не могу понять, как технологически определяется сверхзадача? — спросил Владимир В.

—Лозунгом.

—Лозунгом? — В среде театроведов возникло некоторое разочарование. Кто-то из них спросил, — а не упрощенно ли это, не примитивно?

—Вы имеете в виду низведение идеи до морали? Вы не были на наших предыдущих занятиях, поэтому коротко повторяю: трудность выявления формулы в том, что действительно легко скатиться к мелкой мысли, то есть не к общечеловеческой категории, а актуальному выводу, лежащему на поверхности. В определении сверхзадачи обязательно нужно искать широкий охват времен: того, когда написано произведение — это раз; эпохи, в которой действуют персонажи — два; и сегодняшнего времени — три.

Записав, студенты-театроведы попросили привести какое-нибудь определение сверхзадачи. Студенты-режиссеры уточнили: им необходим пример, чтобы понять взаимосвязь категорий — конфликта и сверхзадачи. Аркадий Иосифович согласился, но предупредил: пример упрощенный.

—Представим себе некую пьесу, где сверхзадача, ну, скажем: в мире наживы умирает человечность! Видите, лозунг, но, согласитесь, он может претендовать на широкий охват времени. Предположим, конфликт — между жаждой наживы и человечностью. Вы успеваете следить за моей мыслью?.. Если сверхзадача и конфликт таковы, то сквозное действие — «борьба за человечность» выходит в сверхзадачу.

—Простите, Аркадий Иосифович, — пробасил Юрий Ш., — как-как вы определили сквозное?

—Борьба за человечность.

—Но оно не выходит в сверхзадачу.

—Что не выходит?

—Сквозное пьесы. Сквозное не вытекает в сверхзадачу.

—Почему?

—Вы сказали: «В мире наживы умирает человечность».

—Я же предупредил, что формулировка условно упрощена.

—Да-да, это я понимаю. Но вы сказали: «Человечность умирает», — а если это так, то как же погибшая человечность может во что-то вытекать?

—Простите, кто-нибудь понял, о чем говорит Юрий?

—Да, — раздались более-менее уверенные голоса.

—Тогда переведите на русский язык, а то я не понимаю.

—Не надо меня переводить, я сам себя переведу.

—Ну, пожалуйста, пожалуйста, Юрий, если вы сможете это сделать, я буду только рад. Только хочу вас предупредить: я, как мне кажется, ваш вопрос понял, мне просто хотелось узнать, поняли ли вас и согласны ли с вами товарищи?

—Согласны, — сказал один из товарищей. — Логичнее, при умирающей человечности, чтобы борьба за наживу была сквозным действием пьесы.

—Давайте подумаем, почему все-таки «борьба за человечность», а не «борьба за наживу», — продолжил Кайман, — должна являться сквозным действием некой пьесы, несмотря на то, что человечность в результате этой борьбы погибает?

Пока все задумались, Юрий Ш. произнес:

—Товарищ меня правильно перевел. Если исходить из взаимосвязи сверхзадачи и сквозного, то «борьба за наживу» устанавливает эту взаимосвязь, а ваше, Аркадий Иосифович, определение, взаимосвязь нарушает.

—Давайте договоримся о следующем.

И Аркадий Иосифович уже не на условном материале, а на примере ряда известных пьес проиллюстрировал основной принцип определения сквозного действия, как позитивного процесса, за которым следит зритель.

—Сквозное действие может победить или умереть, но оно по своей природе позитивно.

Юрий Ш. проверил, не ослышался ли он.

—Сквозное — победить или умереть?

—Да, победить или умереть. Вот «борьба за человечность» в первом примере умирает.

—Еще вопрос можно? — почувствовав, что предыдущая тема исчерпана, спросил Семен Г. — Обязательно ли начинать анализ с общего?

—В общее надо выйти. А каким образом — это ваша кухня. Можно уцепиться за решение эпизода, куска, картины, не важно с чего вы начнете анализ, но выйти в предощущение темы, идеи, конфликта необходимо, иначе во имя частного открытия вы упустите главное: содержание материала.

Не помню, говорили мы с вами или нет: есть театры, спектакли, где играются одна-две сцены, все остальное мимо материала, даже сюжет бывает непонятен. Это, как вы понимаете, низкий уровень искусства, если его таковым можно назвать. Есть спектакли, где играется сюжет. Здесь зрелище выше предыдущего, но действие обычно в области текста, ходы прямые и так далее. И нечто неожиданное, непредсказуемое начинается только там, где театр играет шире и глубже сюжета, пытаясь охватить содержание.

—А как его охватить? — спросил кто-то почти безнадежно.

—Меня удивляет упадническая тональность вопроса «как охватить содержание?» Вы должны уже твердо уяснить, что содержание раскрывается через конфликт. Конфликт — материализация идеи, темы — понятие мировоззренческое. Он проявляется через сквозное действие, которое отвечает на вопросы: за что идет борьба, за чем мы следим, — а затем выстраивается через единственно возможный ежесекундный поединок. Зритель следит за психологической схваткой, но при точном построении у него возникает ощущение глобальной борьбы, то есть конфликта, а вместе с тем, темы и сверхзадачи.

Почти всегда на каждом курсе, если в беседе Товстоногова или Кацмана звучали слова «единственно возможный», они вызывали сначала вопросы. А затем спор. Так и в этот раз. И начал его Владимир Ш.: «Как это так? Что значит единственность в искусстве театра, где возможность различных решений неисчерпаема?» Кацман уточнил: «Единственность для вас, для данной группы артистов!» Но «единственность», согласитесь, — не точное определение, — поддержал Валерий Г. «Для вас единственное, лично для вас», — повторял Кацман. — «Вот, а читается, как

некая истина высшей инстанции», — не соглашался Георгий Ч.

Настала пятиминутка, когда Кацману не давали говорить. Сначала каждый старался докричаться до Аркадия Иосифовича, потом друг до друга.

Кацман понял, что первый пар выпущен.

— Во-первых, повторяю, это был условный пример. Во-вторых, если у вас есть выбор того или иного решения, вы постараетесь выбрать наиболее точное, избежать приблизительного. Помните, мы говорили неоднократно? Какой самый главный враг нашей профессии? Приблизительность! Можно так, а можно так, но тогда нет искусства. Вот это надо иметь в виду, когда говорится о единственности решения.

Что вас смущает, Георгий? Ну, я же вижу, что вас что-то смущает?! Спрашивайте!

—Хорошо! Вы допускаете, что могут быть разные концепции решения одной и той же пьесы? У Кнебель в «Поэзии педагогики» идет разбор со студентами-режиссерами «Последних» Горького. Один видел так, другой по-другому...

—Если кто-то из вас говорит: «Я вижу так», а кто-то: «А я по-другому», — мы должны разойтись, — перебил Кацман. — Мы никогда не найдем точек соприкосновения в этом дилетантском споре!

—Но они видели по-разному! Все — по-разному! И Кнебель рассматривала каждую версию. И впоследствии Мария Осиповна посмотрела дипломные работы! Объездила театры разных городов и посмотрела спектакли! Это была одна пьеса Горького, но концепции различные, и непохожие спектакли!

—Естественно, разные! Кто с этим спорит? Художественно-целостное произведение таит в себе различные решения! У нас спора на эту тему не получится! Я говорю о другом! Культура рассуждений — в доказательстве вашей концепции материалом автора! Повторяю: какое бы ни было решение, в нем все должно сходиться! Это понятно? На то вам даны интуиция, воображение, метод действенного анализа. Интуиция это природа. Она за вас в ответе, только она знает, сколько и в каком количестве вам этого дара отпущено. Воображение надо развивать постоянно. А метод действенного анализа, во-первых, один из тренажеров воображения, во-вторых, аналитический инструмент, орудие доказательства вашей концепции. Классическое произведение поворачивается многообразными гранями, дает возможность множества толкований, но каждая версия должна быть доказательна.

—Вы можете привести еще какой-нибудь пример определения сверхзадачи, — попросил Владимир В.

—Видите, как примеры определения сквозного действия выглядят для вас неубедительными?! Вы их воспринимаете рационально, потому что формула не выстрадана. Думаю, и определения сверхзадачи сегодня вам ничего не дадут, надо, чтобы, анализируя материал, вы сами попытались это сделать. Только тогда примеры будут иметь для вас ценность.

—Ну, приведите пример, Аркадий Иосифович, — поддержал сокурсника Геннадий Т. — Для нас сейчас самое главное — это почувствовать взаимосвязь категорий системы. Поэтому примеры необходимы, пусть они пока не выстраданы и воспринимаются рационально.

—Ну, пожалуйста, только и вы включайтесь, пробуйте определять сами. Давайте возьмем произведение, которое вам всем знакомо.

—А можно «Разгром» Фадеева? — предложила Варвара Ш.

—Хотите «Разгром»? Ну, давайте подумаем... Между чем и чем конфликт у Фадеева? Ну, вы предложили «Разгром», пробуйте определять.

—Гражданская война. Ты не разгромишь, тебя разгромят. Об этом роман.

—И какая, по-вашему, сверхзадача?

—Хочешь не быть разгромленным, разгроми врага!

—Мораль, — сходу резюмировал кто-то.

—Почему? — спросила Варвара. — Разве это определение однодневка?

—Это внешняя сторона романа, Варя!

—Для меня это не только внешняя сторона!

—Но это мораль, мораль!

—Ну, что ты завелся? А может, произведение и не выходит за рамки этой морали?

—Да один Левинсон выходит за эти рамки. А Бакланов? А Метелица?

213

А. И. Кацман

—А вы что скажете, Аркадий Иосифович?

—Ну, пожалуйста, еще варианты определений.

—«Разгром» многотемен. Там не просто — красные, белые. Там речь и об анархии, и о трусости...

—И о личной выгоде!

—И, я не знаю, как это точно назвать, когда человек, облеченный властью, строит из себя героя.

Кацман дождался паузы.

—Ну, так между чем и чем борьба?.. По-моему, между... анархией, эгоизмом, поиском личной выгоды для себя, трусостью, подражательством — все это с одной стороны, и стремлением к новым незапятнанным идеалам, с другой... Ну, это примерно, упрощенно, условно, насколько я помню произведение...

Студенты в принципе согласились с Аркадием Иосифовичем.

—Но если предположить, что это так, тогда сверхзадачу можно сформулировать, ну, скажем: нельзя подменять идеалы гуманизма идеалами для себя. Личная выгода несовместима с высокими идеалами!

—И это мораль.

—Почему мораль? — Спросил Кацман.

—Потому что в общечеловеческом значении можно найти примеры, где личная выгода совместима с самыми высокими идеалами! Савва Морозов МХАТ построил! Там и личная выгода была и идеалы! А у вас мораль! Причем, мораль сегодняшнего времени, но не той эпохи! Произведение не про это!

И опять спор, где Кацману уже не давали слова.

—Но мы и должны найти современное понимание конфликта!

—Но вывод — мораль? Мораль!

—Мы должны найти соединение эпох!

—Вот Аркадий Иосифович и нашел!

—Но мне кажется, определение вообще не точное по отношению к «Разгрому». Перечитайте роман!

—Да мы опять не по сути! Мы попросили Аркадия Иосифовича привести приблизительный пример взаимосвязи категорий.

—Вот именно «приблизительный», а сам Аркадий Иосифович против приблизительности!

—Но цель какая? Ощутить взаимосвязь категорий! Вы ощутили на этом примере взаимосвязь? Ощутили! Сходится? Безусловно! Не устраивает? Предложите свой анализ, где бы все сходилось! Ведь мы говорили, что идея — это отношение к теме. А сверхзадача? Сверхзадача — поворот идеи автора на сегодняшний день! Значит, может быть не одна, а несколько формулировок сверхзадачи? Сформулируйте, докажите взаимосвязь, кто мешает?

—Конечно, — вернул себе возможность говорить Аркадий Иосифович, — грань между моралью и идеей тонкая, тем более, если мы стремимся идею втиснуть в короткую формулу. Что считать моралью, а что идеей — это вопрос вашего мировоззрения, давайте вернемся к тому, о чем мы обязаны договориться. Важно, чтобы вы поняли: возможны разные подходы к одной и той же теме. Можно сказать и так: бессмысленна борьба за идеалы чести и гуманизма, если ты сам бесчестен!.. По-моему, эта формула выше однодневной морали?! А можно сформулировать совсем по-иному: невозможно бороться за идеалы гуманизма, если в тебе самом вольно или невольно не разгромляется античеловеческое. Важно то, что этим произведением можно и нужно сказать сегодня...

214

Все встали. В дверях появился Георгий Александрович. Поздоровался. Проходя через аудиторию, предложил сесть студентам, аспирантам, театроведам. Продвигаясь к своему креслу, спросил, почему театроведы не были на предыдущем занятии? Аркадий Иосифович рассказал об изменении программы, о том, что занятия вновь построили таким образом, чтобы по понедель-

никам курс-спутник театроведов обязательно присутствовал на режиссерском уроке.

—Хорошо... Какие у вас возникли вопросы по материалам наших с Аркадием Иосифовичем бесед?

Вопросы до прихода Товстоногова были заданы Кацману, были ответы, разъяснения, примеры, дискуссии, споры до потери голоса, и теперь казалось неловким и ненужным начинать все сначала. Но Юрий Ш. все-таки решил проверить, сходится ли мнение Георгия Александровича с логикой Аркадия Иосифовича. А может, ему нужны были какие-то свежие аргументы, чтобы победить сомнения в самом себе.

—Никак не могу понять, почему сквозное действие пьесы обязательно должно носить позитивный характер?

—А вот как студенты думают — почему? Кто может ответить? — перехватил инициативу Аркадий Иосифович. — Мы говорили, почему задача должна быть обязательно позитивна.

—Потому что задача должна что-то утверждать.

—Позитивность определения задачи придает актеру характер ее утверждения.

Кацман согласился с формулировкой. Георгий Александрович закурил, помолчал. Вопрос исчерпан, и, если не возникало других вопросов, то по традиции Товстоногов начинал новую тему. Но он обратился к Юрию Ш.

ТОВСТОНОГОВ. Мне кажется, я понимаю, что вас смущает в данной проблеме. Есть пьесы, идея которых, на первый взгляд, негативна. Но если за ней нет позитивного начала, она, в конечном счете, антигуманна. Вот это позитивное начало и представляет собой сквозное действие пьесы. Оно может в итоге потерпеть поражение, но в своем развитии должно что-то утверждать. Даже что-то отрицая в результате спектакля, надо иметь позицию: а что взамен?

Вот вам элементарный пример. Можно сказать: я не хочу войны! Но лучше сказать: я хочу мира! В первом случае определение из отрицания, но для артиста оно статично, потому что не будит воображения, не отвечает на вопрос: а что я делаю? Во втором случае подразумевает действенный утверждающий акт.

Сквозное действие позитивно по своей природе. Как и элементарная задача. Позитивная сторона задачи — в области достижения цели. Негативная — в области сопротивления предлагаемых обстоятельств. Я ответил на ваш вопрос?

Студент кивнул, а Георгий Александрович добавил, что необходим постоянный тренаж перевода негатива в позитив, нужна практика столкновения с многочисленными примерами разборов драматургического материала.

—Один пример просто напрашивается, — сказал студент. — Спектакли Эфроса. На первый взгляд они негативны. На самом деле, не на поверхности, а подспудно в них глубокая позитивная идея.

Товстоногов предложил не связывать этот вопрос с творческой физиономией кого бы то ни было.

—Определение сквозного действия спектакля, с точки зрения позитивного начала, — это вопрос методологии, и, единственно, что уместно было бы сказать об Анатолии Васильевиче: он прекрасно владеет методологией, как в анализе, так и в работе с артистами. Мы сейчас говорим о правилах письма, о грамматике, и, будь то профессор или домработница, правила для всех одни, а личность художника, его индивидуальность — это проблема стиля, которой мы сегодня касаться не будем... Еще вопросы есть?

Один из студентов напомнил, что в прошлый раз говорили об идее, теме, но элементарной разницы он не уловил.

—Элементарная разница в вопросах, на которые отвечают идея и тема. Тема — о чем?

—Идея — что?

—И ради чего? — добавил Кацман.

—Да, но все-таки, главным образом, что? Грубо говоря, идея — это то, что ты хочешь сказать тем, о чем говоришь. Ради чего — это уже выход на сверхсверхзадачу. Еще вопросы есть? Тогда я бы хотел выяснить, насколько усвоена наша предыдущая беседа, на которой не были студенты-театроведы. Мне бы хотелось сразу убить двух зайцев: проверить ваши знания и ввести в курс театроведов. Кто может коротко, но вразумительно рассказать, о чем мы говорили в прошлый раз?

Даю минуту на размышление и жду того, кто вызовется добровольно, потому что, если такового не окажется, я сейчас же сделаю это насильственно... Нерешительная у нас рота, не правда ли, Аркадий Иосифович?

—Можно я? — Поднял руку Владимир В.

—Все-таки один смельчак нашелся. Пожалуйста.

—В прошлый раз речь шла об общих принципах подхода к литературно-драматургическому материалу. Мы рассматривали слово как исходный момент, по которому нужно и разгадать, и восстановить жизненный процесс; и слово как результативное проявление жизненного процесса.

Студент рассказал театроведам о примере с магнитофоном, оставленным в комнате хозяином для записи грабителей. О том, как хозяин восстановил весь сорокаминутный процесс грабежа по нескольким репликам и шумам-ремаркам.

—А теперь вы, — обратился Товстоногов к студенту Б., — попробуйте подытожить, каковы же две функции слова, текста при анализе литературного материала?!

—В начальной фазе исследования текст является тем шифром, тем кодом, разгадав который можно вторгнуться в жизненный процесс, восстановить предлагаемые обстоятельства, действия персонажей.

ТОВСТОНОГОВ. Не просто предлагаемые обстоятельства, а которые побуждают к действию, вот что особенно важно. Вот обнаружить их, как вы скоро убедитесь, самое сложное... И, в конечном счете, какая функция текста?

Мне бы хотелось добавить еще и о срединной фазе, где текст не важен. Вскрыв предлагаемые обстоятельства, побуждающие к действию, обнаружив сами действия, мы предлагаем актеру просуществовать в них с импровизированным текстом, который, если все прочее определено верно, должен быть близок авторскому. И, если это получилось, мы вступаем в завершающую фазу, где импровизированный приблизительный текст заменяется авторским, но он уже является результативным этапом нашей работы.

Стало быть, мы раскрыли две функции текста. Первая: текст — знак, с помощью которого мы, как водолазы, погружаемся в произведение в поисках второй функции: текст — результат восстановленного процесса жизни. Погружаемся и всплываем уже с ним, заново рожденным.

—И что еще показалось интересным? — продолжил студент Б. — Если ту же самую запись дать послушать человеку, не знающему, что это грабители, то есть убрать ведущее предлагаемое обстоятельство, то можно нафантазировать совсем иные варианты жизни, совершенно иные истории.

—А зачем вам убирать ведущее обстоятельство? Весь смысл примера с магнитофоном в заданном условии грабежа... Уберите ведущее, и пример бессмысленен.

—Я просто хотел подчеркнуть значение ведущего обстоятельства.

—И тем самым убили смысл примера... Если неизвестно, какой процесс записан на магнитофоне, если это и не грабеж вовсе, то у вас нет ориентира, критерия проверки ваших ошибок. Наоборот, если посторонний человек, выслушав вашу версию, скажет: «Да, вы знаете, похоже, что воруют», — значит, вы идете правильным путем.

Итак, мы с вами выявляем общий принцип подхода к восстановлению жизни, словесное выражение которого задает литературное произведение. Это не так называемая «шапка», а определитель подхода к драматургическому материалу.

Скоро вы начнете работу над отрывками, и каждый из вас сможет воочию убедиться в трудности данного процесса. Овладение им есть по существу постижение основы нашей профессии.

Я уже не раз говорил вам о необходимости выработки в себе определенного способа режиссерского мышления. Режиссерского! Он в корне отличается от литературного. Для нас главное в анализе не стремление к ассоциациям, обобщениям, символике, а сведение всех философских, нравственных аспектов к поиску того элементарного физического действия, которое, при точном выполнении, выталкивает собой все эти аспекты. От слова, через слово к действенному акту — вот что интересует нас в первую очередь.

Умение решать сложнейшее через простое, переводить философское, психологическое начало в точное физическое действие есть режиссерский дар, который до поры до времени может быть скрыт и обнаруживается только путем тренажа, постоянного самовоспитания.

Мы будем вас направлять, помогать обнаруживать и воспитывать в себе это умение, но без вашей собственной воли, без самопринуждения мы бессильны что-либо сделать. Вам необходимо отказаться от привычного способа мыслить, совершить в некотором роде насилие над своей природой.

Хочу ради удовольствия прочесть книгу, а нельзя. Останавливаюсь на самом интригующем месте, откладываю в сторону, делаю анализ... Еду в троллейбусе, вижу: тихо, сквозь зубы перекидываясь обрывками фраз, ссорятся два человека, — разгадываю, какие у них обстоятельства, действия. И вот так всю жизнь. Сначала, принуждая себя, а потом с удивлением обнаруживая, что новый способ мыслить совершается непроизвольно, подсознательно. Оказывается, умение переводить результативное состояние в действие вошло в плоть, в кровь... Вот сейчас идет занятие. Но у каждого из нас свое индивидуально неповторимое действие, которое человек, владеющий профессией, обязан мгновенно определить. [...]

—Начнем следующий раздел темы наших занятий. Мы сейчас занимаемся той подготовкой, с которой вы сможете подойти к литературе с позиции нашей профессии.

Я думаю, для вас не явится неожиданностью, скорее наоборот, /будет/ аксиомой то, что природа драмы есть конфликт. Надо, чтобы вы не только рационально, но и чувственно ощутили, что значит конфликт в приложении к нашему искусству.

Как вы считаете, в музыке, в живописи можно себе представить бесконфликтное произведение? Возможно, да? Ну, а драму без конфликта представить себе нельзя.

Георгий Ч. попросил слова:

—Простите, Георгий Александрович, разве в музыке или в живописи есть бесконфликтность?

—Да, как ни странно.

—Но тогда эти произведения ничего не стоят.

—Ничего не стоят? А Дебюсси? А музыкальная пастораль? А пейзажи Левитана? А натюрморты? «Подсолнухи» Ван Гога?! Его же «Ирисы», в чем там конфликт? Ни в чем! А вы говорите: бесконфликтности нет?! Пожалуйста, ответьте, определите конфликт «Соснового бора» Шишкина?

Пока Георгий Ч. был в нокдауне, Владимир В. выступил, как секундант:

—Я могу ответить за него. Пейзажи Левитана, Шишкина конфликтны по отношению к другой полосе природы, южной, например.

—Но это совсем иная проблема. Мы же говорим о конфликте внутри произведения!.. Ода императору! Какой там конфликт?

—Но ведь там есть сравнения...

Георгий Чакветадзе

—Сравнения с предыдущими императорами? Это не конфликт... Давайте договоримся: конфликт художника с действительностью — одна область, иная — конфликт внутри произведения. У каждого большого художника неизбежно возникает конфликт со средой, формирующей его мировоззрение, гражданскую позицию. Сейчас идет речь о конфликте внутри произведения, понимаете? У Мольера был конфликт с властью, но содержание этого конфликта не надо путать с содержанием его пьес.

Таким образом, если существует целый ряд видов искусств, выдерживающих бесконфликтность, то преимущество драмы заключается в обязательном наличии конфликтной ситуации.

Поскольку идея, тема растворены в каждом атоме сценического действия, то можно смело сказать, что тема и идея выражаются через конфликт.

Причем, произведение может быть и бессюжетным. Двадцатый век накопил огромные запасы бессюжетной драматургии, лучшие образцы которой являют собой примеры остро выраженного конфликта.

Я хочу, чтобы вы поняли: сюжет не всегда является выражением конфликта. Это с одной стороны. С другой — наличие конфликта не означает, что сюжет должен отсутствовать. Непонят-

но? Возьмем для примера чеховские «Три сестры». Что там происходит? Хотят уехать и не уезжают. Хотят выйти замуж и не выходят. Хотят найти любимое дело, достойное применение своим силам — ничего не получается... Не кажется ли вам, что очень трудно рассказать содержание? Не правда ли? Сюжета, в сравнении, скажем с «Рюи Блазом» Гюго нет... Или, например, продажа «Вишневого сада», которая решается в течение довольно длительного сценического времени. Сюжетная канва фактически отсутствует, но значит ли, как следствие, что и конфликт стал слабее?

—Если нет сюжета, значит, нет процесса борьбы, а, следовательно, конфликта, — тихо, но безапелляционно сказала студентка-театровед.

—Вот, по-вашему, и получается, что почти весь Чехов бесконфликтен. Помните «Палату № 6»? Что там в двух словах за сюжет? Деградирующий врач сам оказался в палате сумасшедших. Да никакого там сюжета. Но разве по конфликту есть детектив, который кроет «Палату № 6»? Конфликтный процесс не обязательно выражается во внешне острых ситуациях. Скорее наоборот, когда сюжет довлеет, мы следим только за его развитием, ждем развязки, решаем загадку: чем все кончится, кто предатель, кто убийца?

Итак, зависимость сюжета от конфликта не прямо пропорциональная, хотя история драматургии знает примеры, в которых конфликтная ситуация лежит в пределах острого развития сюжета. Скажем, у Шекспира конфликт и сюжет находятся в гармоническом сочетании. Но сегодня, подчеркиваю, особенно сегодня, в связи с развитием чеховского направления, стало наглядным, что два понятия, раньше, казалось бы, единые, обрели два различных самостоятельных значения. Возник новый тип драматургии, возник постепенно, сам долгое время ставя себя под сомнение. Рядом с Чеховым процветали такие авторы, как Потапенко, Крылов, Рышков. Их пьесы строились на сюжетной мелодраматической основе, отвечавшей вкусам того времени. И сам Чехов поначалу пытался подражать существующим традициям, а потом, опрокинув их, мучался, считая свои пьесы несценичными. Именно с приходом в драматургию Чехова стало явным, что сюжет есть далеко не единственное выражение конфликта. По сюжету трем сестрам противостоит Наташа и вытесненный за рамки происходящего на наших глазах Протопопов. Наташа выселяет сестер из комнаты, срывает праздник с ряжеными, изменяет мужу с Протопоповым, но разве конфликт пьесы лежит в области столкновения сестер и Наташи? Вероятно, нет. Вероятно, был прав Немирович-Данченко, определив конфликт между стремлением к лучшей жизни, мечтой о ней и окружающей пошлостью... Видите, как странно: враг находится за пределами видимого. Незримый враг. А конфликт острейший! И в других пьесах Чехова: «Вишневый сад», «Дядя Ваня», «Чайка» — сюжет имеет второстепенное значение. Но, повторяю, возможно, и гармоническое единство.

У Островского, например, сюжет есть форма выражения конфликта. А вот Скриб, Сарду — драматурги второго класса именно потому, что, разрабатывая сюжетную основу, они придавали

ей самодовлеющее значение, в отличие от Гюго, умевшего за сюжетом вскрыть глубинные подлинные человеческие взаимоотношения, обнаружить процесс...

Кстати, для меня хороший детектив отличается от плохого не острым сюжетом, а наличием процесса. У Сименона он есть, а для Агаты Кристи главное — создать новый ребус, и художественная ценность произведения низводится до его разгадки. Поймите меня правильно: я не против детективного жанра, как такового, но, на мой взгляд, он никогда не сможет претендовать на литературу высшего класса, за исключением Достоевского, которому детектив всегда служил лишь средством для вскрытия процесса.

—Что вы вкладываете в понятие процесс? — спросил один из аспирантов.

—Трансформацию личности. Каким вошел человек в произведение и каким вышел.

И снова девушка-театровед:

—Если понимать конфликт как процесс становления или деградации личности, то не сводится ли конфликт лишь к внутреннему, психологическому, исключая нравственные, социальные аспекты?

—Возьмем «Палату № 6». Превращение доктора в безумца есть и внутренний психологический, и нравственный, и социальный конфликт. Если главное человек, это значит не устранение нравственных, философских, этических проблем, а решение их через человека. И, конечно, все это не означает обеднение, упрощение, потому что ничего нет богаче человека.

Она же:

—Наличие конфликта-процесса определяет для вас качество литературы?

—Для меня — да! Если жизнь нарисована черно-белыми красками с положительными и отрицательными персонажами, то подобную литературу отношу к третьему сорту. Для меня принцип художественности — процесс трансформации личности. Почему из детективов я предпочитаю Сименона? Потому что Мегрэ эволюционирует не только внутри самого романа, но и из романа в роман.

Ассистент- стажер:

—Значит ли, что большее внимание к процессу трансформации влечет за собой меньшее внимание к сюжету?

—По-разному бывает. Важно, чтобы автор обладал даром ощущения процесса. Важно, чтобы внимание читателя, а впоследствии зрителя удерживал процесс, а через него сюжет, если он есть. Наличие или отсутствие сюжета при процессе трансформации действующих лиц произведения не определяют качества литературы.

Есть еще вопросы? Если есть, то, пожалуйста. Я предпочитаю беседу, а не лекцию. Вообще не стесняйтесь задавать вопросы, не бойтесь спросить глупость, особенно студенты-режиссеры. У вас должна быть кристальная чистота в понимании тех проблем, которые мы обсуждаем. Вы подходите к практической работе. Чтобы твердо стоять на ногах, надо усвоить теоретическую часть, создать платформу, с которой вы будете оценивать увиденные спектакли, себя, товарищей.

Но студенты-режиссеры пока молча впитывали. Еще один аспирант попросил слова:

—Я всегда относился к конфликту, как к состоянию. Состояние конфликта. С другой стороны, распространено выражение: процесс борьбы...

—Правильно! Это наиболее распространенные формы бытовых выражений. В бытовом смысле между нами сейчас нет конфликта, между тем он острейший. В быту понятие конфликт предполагает враждебность, с точки зрения нашей профессии — не всегда... Чтобы яснее была видна связь между этими двумя понятиями, я бы сказала так: конфликт — процесс, выраженный в борьбе... Конфликт вбирает в себя и процесс, и борьбу.

—А связь между состоянием и конфликтом? Разве нельзя сказать актеру: нам нужно обнаружить «состояние конфликта»?

—Состояние — результат. Обнаружить надо действие, которое даст искомое состояние. Конфликт — столкновение действия и предлагаемых обстоятельств — понятие более глубокое, чем состояние.

—Мне так удобней начинать поиск действия. Я говорю артистам: здесь нет состояния конфликта, — они меня уже понимают и готовы к разведке умом, разведке действием. Это моя личная, домашняя терминология.

—Что значит «мне так удобней», «личная, домашняя»? Вот так каждый из вас что-то для себя самостоятельно определит, и потом мы будем разговаривать на разных языках. Профессиональное понимание конфликта не имеет ничего общего с бытовым. «Состояние конфликта» — формула, заимствованная из другой области. С точки зрения нашей профессии, состояние конфликта постоянно. Любой отрезок сценического действия предполагает состояние конфликта, так что само понятие «состояние» ничего не дает. Оно статично.

—Вы как-то на прошлых курсах говорили, что для достижения искомого результата порой приходится нарушать методологические принципы. Иногда ни действие, ни предлагаемые обстоятельства ничего не дают, а какое-то случайное, петушиное слово помогает... В определенных условиях можно и подкидывать приспособления, и говорить воспитанному артисту о состоянии. Состояние конфликта...

—У нас иная тема беседы. Вы, цитируя меня, начали рассуждать о нарушении правил, об исключениях, возникающих в практической работе с артистами. А мы сейчас говорим о чистоте языка методологии. Для того, чтобы нарушать правила, надо их знать. Перед нами сейчас не стоит вопрос, почему правила не помогают? Перед нами проблема сговора: что есть что?

—Несовершенство режиссерского языка, к сожалению, заключается в том, что терминология заимствована из быта, — сказал Аркадий Иосифович, — но, с точки зрения нашей профессии, все эти термины имеют несколько иное значение. И в этом невероятная сложность сговора.

—Но если не разобраться в том, что есть что, мы никогда не договоримся, — продолжил

Товстоногов. — Повторяю, с точки зрения нашей профессии конфликт — конденсированное выражение борьбы! И вот что важно: не всегда в драматургическом материале враждебные стороны разделяются на две группировки действующих лиц.

Мы уже говорили, что в «Трех сестрах» всем действующим лицам противостоит окружающая их пошлость. В «Палате № 6» доктор тоже борется со средой, которая и приводит его в ту же палату. В «Гамлете» уникальное сочетание одинакового накала борьбы и со средой, и с самим собой. Никто ни до Шекспира, ни после него до такого объема конфликта не доходил, поэтому «Гамлет» величайшее произведение.

Аспиранты в этой беседе инициативу пытались не отдавать.

—До сегодняшнего разговора я считал, что в «Оптимистической трагедии» все, в общем, элементарно: с одной стороны — комиссар и еще один коммунист, с другой — все остальные. Сегодня я понял, что самое интересное, главное, какими комиссар, Алексей, Вожак, Сиплый и все остальные входят в спектакль и какими выходят.

—Конечно! Это же самое интересное! И насколько сильнее становится пьеса, если в ней обнаружить этот процесс! А он в «Оптимистической» наличествует!

—Как вы определили сквозное действие «Оптимистической»?

—А что вам даст готовая формулировка? Ну, скажете: «Правильно», — и подумаете: «А может быть и не так». А вы сами попробуйте вывести сквозное через мучительный процесс постижения произведения, тогда вывод будет иметь для вас цену. И потом, если бы сегодня я ставил «Оптимистическую», то наверняка искал бы в определении сквозного действия новый поворот, новый нюанс, нежели при постановке в пятидесятых. А иначе можно одному теоретику раз и навсегда расписать каждую пьесу по темам, идеям, сквозным и выдать рецепты режиссерам: пожалуйста, ставьте! Но ведь так не может быть, не правда ли? Только тогда можно рассчитывать на открытие материала, когда формулировке в одно предложение предшествует долгий, мучительный процесс исследования кругов предлагаемых обстоятельств, поиска сопряжения времен. Самое трудное — прочесть конфликт произведения, особенно талантливого, угадать его природу, сформулировать, между чем и чем идет борьба.

—Простите, что возвращаю вас назад, но вы сказали: бывают пьесы, где противоборствующий лагерь вынесен за пределы видимого?

—Да, а бывает, главный противник внутри самого героя.

—Но автору нужны все персонажи, а не один, не так ли? Мне кажется, что истинный конфликт может быть обнаружен только через борьбу действующих лиц.

—А как же быть с Чеховым?

—Мне кажется, нет, я уверен, убежден, что конфликт в «Трех сестрах», о котором вы говорили, породил ежесекундную борьбу между персонажами.

—А вот тут у нас с вами никакого спора не получится, я с вами совершенно согласен. Как раз собирался об этом сказать, но вы меня опередили. Конфликт пьесы находится в области большого круга предлагаемых обстоятельств, но от него и среднего круга зависит малый... Большое нельзя проявить, не вскрывая элементарное. Главный конфликт отраженно существует в том, что мы видим, ежесекундная борьба является порождением главного конфликта.

—Предположим, вы вскрыли глубинный конфликт. Но зрители разные. Как быть с постижением конфликта зрителями?

—Какой-то зритель воспринимает только сюжет. Но если вы — режиссеры — строили сюжетную линию, не имея в виду большой круг обстоятельств — плохо. Вы неизбежно минуете глубину произведения. Большой круг обстоятельств — это эпоха. Режиссер, изучающий ее, должен стать ученым, исследователем. Если режиссер не владеет обстоятельствами большого круга, не чувствует в них себя, как рыба в воде, не живет, как современник героев пьесы, он неизбежно скатится к ремесленничеству.

А что происходило в это время в Петербурге? Как выглядел город? Какие читали журналы? Почему швейцар читает «Копейку»? Что это за газета? Какие носили костюмы? А как этот же период описывает другой писатель? Без картины социально-этической жизни общества вы не сможете правильно рассуждать о малом.

И вот с точки зрения знания эпохи, погружения в нее, суметь почувствовать, а под каким уг-

лом сам автор в нее погружен? Что важно для автора, какой пласт он срезал?

Все видели фильм «Дядя Ваня»? Да? Так вот, с моей точки зрения, режиссер приходит в фильме к социологизму. Он увлекается показом вымирающей старой деревни, но это никак не сочетается с материалом Чехова. Но в данном случае это пример знания Михалковым-Кончаловским России того времени, знания, без которого в любом случае невозможно погрузиться в малое.

Запишите в тетрадях: «АНАЛИЗ ПЬЕСЫ».

В чем-то этот этап напоминает исследование материала литературоведом, и в то же время в нашем деле преобладает чувственное погружение. Вся информация должна быть более чувственно, нежели рационально воспринимаема.

Что я имею в виду, говоря об этом? Представьте себе Венецию, гондольеров. К сожалению, наши видения поверхностны, примитивны, и надо искать такую информацию, которая может сбить штампованные, банальные представления. На первый взгляд, Венеция с гондольерами представляет собой некую красивую картинку. На самом деле, вода в каналах пахнет гнилью, гондольеры в свои специальные костюмы одеваются только для туристов, торгуются с ними, спорят друг с другом: кто какую песню за сколько споет. Это с одной стороны. С другой, вам показывают великолепный дом на берегу канала, в котором якобы жил Отелло! Какая удивительная комбинация прекрасного и уродливого, не правда ли?

Если провести аналогию с боксом, то анализ пьесы — подготовка выхода боксера на ринг. Не знаешь слабых мест партнера, не готов к поединку. Так и в театре. В анализе материала у воображения особая роль.

В пьесе три ремарки, нам нужно создать сценический эквивалент.

В «Братьях Карамазовых» гигантское количество диалогов. Но прежде чем начать их анализировать, важно вообразить, что представляет собой городок, где жили братья? У каждого города своя атмосфера, даже свой запах, какой он? Какие дома, дороги, погода?

Но речь идет не только о том, насколько информация большого круга помогает устранить погрешности с точки зрения костюма, этикета, — хотя и это в определенной мере важно, — самое главное: надышаться воздухом эпохи, нащупать пульс времени, уловить парадокс той поры, нащупать комплекс противоречий. И в результате выявить природу конфликта, которая была бы верна и с точки зрения того времени, но и была бы гражданственна сегодня, то есть добиться слияния двух эпох, двух времен.

«Мещане» Горького. Для того чтобы обнаружить поворот конфликта на сегодняшний день, важно не только окунуться в тот быт, атмосферу городка, но и определить, в чем сущность мещанства, которое, к сожалению, не умирает и сегодня? Мещанство в наше время активно ищет новые формы, трансформируется, подстраивается под новые условия жизни. На мой взгляд, главная опасность мещанства сегодня в особом мышлении, мировоззрении, добровольном подчинении себя мертвым схемам, канонам, фетишам, которые люди сами себе и создают.

Я хотел бы вас приучить к мысли, что в нашей профессии школярский подход к анализу произведения невозможен. Определили, записали в тетрадях идею, тему, конфликт пьесы и отложили... Ну, вот, а теперь давайте начнем репетировать.

Поскольку идея, тема должны быть растворены в каждом атоме сценического действия, а, значит, выражаются в конфликте, то, следуя по пути методологии от малого круга обстоятельств к большому, от большого к малому, вы должны пропитать свои поры содержанием этих понятий, чтобы они были не отпиской, а критериями при обнаружении каждого атома сценического действия.

Вы находитесь в стадии выбора отрывков из наиболее художественно-качественных, без логических и психологических ошибок, пьес современной отечественной драматургии. Поэтому вы уже сейчас должны понять, что экспозиция не есть некая необходимая теоретическая часть, как, к сожалению, считают многие режиссеры, используя ее лишь для интервью с корреспондентом газеты или для первого разговора с труппой. Уже здесь таится опасность ремесленно-схоластического подхода, надежды на опыт, привычку — вот от этого я хочу упредить вас с самого начала.

Пойдем дальше. Мы уже говорили сегодня, что средний круг — это обстоятельства данной пьесы. Он объединяет в себе и сюжет, и процесс борьбы, то есть сквозное действие, главный поединок, за которым следит зритель. Вскрытие и построение этого процесса — предмет наших

дальнейших бесед и практических занятий.

Сквозное действие должно быть сформулировано в позитивной форме, в предчувствии конкретной борьбы. Мы будем требовать обоснованную, четкую формулировку сквозного действия. Формулировка должна служить критерием проверки, как построения спектакля в целом, так и каждого частного эпизода... Вроде бы интересное решение куска, но включается ли оно в сквозное действие пьесы? Нет. Значит, надо искать в себе мужество отказаться от соблазнительного решения.

Средний круг обстоятельств в «Мещанах» — все те обстоятельства, которые связаны с взаимоотношениями персонажей пьесы, с домом Бессеменовых. Вы — режиссеры спектакля — должны знать все: как обставлена комната Елены, как выглядит кухня, спальня хозяев, какое расстояние от дома до церкви? Что за любительский спектакль, в котором участвует Нил? Там участвуют одни солдаты, значит, мужчины играют женщин. Какую он играл роль?

Когда «Мещане» снимали на пленку, понадобилось знание среднего круга. Телефильм диктует свои закономерности. Но трудностей в поисках оформления кухни, спальни, комнаты Елены не было, мне и до съемок все было ясно. Чем же все-таки средний круг отличается от большого? Если большой круг — воздух среды, ее атмосфера, то средний — взаимоотношения в этой среде. Не являясь побудителями к действию, обстоятельства среднего круга диктуют логику поведения в малом. Средний круг поверяет логику локального круга обстоятельств.

Я вижу, у вас вопрос?

Студентка-режиссер, в прошлом актриса:

—Не помешает ли знание источников в работе с актерами? Режиссер неизбежно начнет делиться, репетиции могут превратиться в лекции. На актеров в таком случае ложится груз лишней информации, которая может их закрепостить.

—Сейчас речь идет о вашем вооружении. С актерами вы будете говорить о малом круге обстоятельств, о целях, о действии. Наш рабочий язык лаконичен. Ужасно, когда режиссер — болтун, не чувствующий темпо-ритма репетиции. Вы скоро начнете репетировать. Запомните: идеал репетиции — минимум слов. Не надо повторять актеру то, что он знает, лучше скажите, в чем он не прав. Выход в большой круг только при крайней необходимости, когда вы чувствуете, что без беседы о широком охвате проблемы — тупик. А так, через малый круг к среднему, через средний крут к малому. Но для того, чтобы верно выстроить малый круг, надо в деталях слышать, видеть, ощущать средний. Иначе не вы, а начитанные артисты вместо репетиции будут читать вам лекции. Пока опасности, что вы вооружены лишним грузом, нет.

—Когда мы изучаем большой круг, то уже пытаемся сформулировать сверхзадачу? Ведь большой круг связан с ней?

—Да, большой круг охватывает время, его исследование ведет к открытию сверхзадачи, рабочей формулировке, которая будет впоследствии уточняться.

—И все-таки, не мешает ли лишняя информация проникновению в индивидуальность данного материала? Вы привели в пример Михалкова-Кончаловского, который не сумел из суммы знаний отобрать необходимые обстоятельства и вставил в фильм то, что противоречило чеховскому материалу. Значит, излишняя информация помешала ему. Он поневоле захотел ее продемонстрировать.

—Не думаю, что Андрону Сергеевичу хотелось через показ деревни продемонстрировать знание эпохи. Скорее, он упрощенно продемонстрировал мысль: у вас-де душевные драмы, а вот что в это время происходило в России. И мы видим голодающих младенцев с большими животами... Не демонстрация знаний, а упрощенный вариант мысли. Конгломерат, а не синтез. Добиться, чтобы у вас возникло живое впечатление о России через персонажей пьесы — задача посложнее... Некоторое время спустя после выхода фильма, мы виделись. Я сказал Михалкову-Кончаловскому о том, о чем говорю сейчас вам. И, как мне показалось, он согласился с моими... недоумениями.

Студент-режиссер Юрий Ш.:

—Не кажется ли вам, Георгий Александрович, что формулировка сквозного «То, за чем следит зритель» — абстрактна? Ведь я слежу за всем подряд.

—Но есть же что-то основное, к чему все идет, исключая то богатство нюансов, которое каждый понимает в меру своей индивидуальной подготовленности? В формулировке имеется в

виду главный поединок, основная борьба, за которой следит зритель, независимо от своего культурного уровня. Иначе действительно абстракция: каждую секунду я слежу за чем угодно. Прогнозируемый вами комедийный эпизод. Один зритель хохочет по любому поводу, другой вообще не воспринимает юмор, третий улыбается...

—А четвертый спит...

—Все может быть. Двери театра открыты всем... У меня была няня, которая воспринимала фотографию, как набор черных и белых пятен. Во всем остальном она была абсолютно нормальный человек. Я нарочно беру такую наглядную крайность, потому что есть крайности менее наглядные. Скажем, есть люди, которые не воспринимают басен. Для многих любая музыка — шум... И тем не менее мы ищем то, что объединяет зрительный зал! А объединяет процесс сквозного действия, за которым мы следим. Я убедил вас, что не так уж опасно много знать? Если у вас есть сомнения, пожалуйста, я вас слушаю.

Студентка-театровед:

—Вы начали лекцию с того, что сказали: анализ режиссерский отличается от литературоведческого тем, что он более чувственный, эмоциональный. Но из того, что я услышала, проистекает противоположное. Литературоведение пользуется терминами: экспозиция, завязка, кульминация, развязка, катарсис — глобальное очищение и т. д. Литературоведение исследует интригу, спады, взлеты, падения, Не кажется ли вам, что именно эта методика предполагает эмоциональный процесс анализа? А ваша — рациональный? Сквозное действие — это сухо как-то. Ну, где здесь место для симпатий и антипатий по отношению к персонажам?

—Скорее, наоборот. Когда Станиславский открыл сквозное действие, ему уже не надо было думать, как сделать так, чтобы зритель сочувствовал интриге или какому-то персонажу. Спады, взлеты, падения и глобальные очищения — все это лежит на линии сквозного! Если оно построено точно, то симпатии, и антипатии появятся.

—В чем заключается «особая роль воображения» в режиссерском анализе произведения?

—Знание большого круга обстоятельств, как мы уже говорили сегодня, дает возможность погрузиться в воздух времени. Факты — полена, которые разжигают огонь в печи вашей фантазии... Но фантазии, мы говорили когда-то, мало. Давайте пофантазируем, какая земля на Марсе? Есть ли она на Юпитере? Это фантазия абстрактная. Не увидеть жизнь со стороны, а побывать в ней, чувственно пропустить через себя. Не уставать стараться узнавать как можно больше, пропитаться знаниями, только тогда есть надежда, что заиграет ваше воображение.

Горничная в «Трех сестрах» появляется по ходу действия один-два раза. А вот представить где и как она живет в доме Прозоровых? Кажется, ну, что это за вопрос? Дом большой, живет в какой-то из комнат. Но Наташа предлагает переселиться Ирине в комнату Ольги. И Ирина соглашается, больше некуда. Так где живет горничная?

Петербург Достоевского. Но у Достоевского нет описания Невского проспекта. А вот можно ли описать Невский проспект второй половины XIX века языком Достоевского? Можно, но это вопрос уникально талантливого воображения. Знать все, чтобы, как говорил Маяковский, перебрать «единого слова ради тысячу тонн словесной руды»! Мне посчастливилось встретиться с Мейерхольдом. Когда его спросили, что главное в режиссуре, он, не задумываясь, ответил: «Воображение!» Он попросил нас мысленно представить себе Тверскую, ныне улицу Горького. Все знают, сказал он, как она выглядит по магазинам. А может ли кто-нибудь сказать, какой у домов характер? Воображение обыкновенного человека связано с утилитарным. Воображение художника — с эстетическим, и надо тренировать воображение, — Мейерхольд сделал в слове тренировать старинное ударение на «и», — причем, приучить себя к эстетическому, сказал он, возможно. Я уже рассказывал вам о приеме тренажа воображения, который нам тогда предложил Мейерхольд?

—Нет, не рассказывали.

—Как же «нет», когда «да»? «Читаешь книгу, останавливаешься на интересном месте и сам придумываешь, а что будет дальше? А потом проверяешь свое воображение писателем. И если писатель талантливый, ты понимаешь, насколько бедно твое воображение».

Правильно! Важно убить в воображении практицизм, потребительство.

—Поскольку режиссер преобразовывает факты, вносит в них субъективные моменты, можно ли сказать, что воображение должно быть поэтическим?

—На первом этапе анализа опасно даже думать о преобразовании фактов. Сначала надо их исследовать! Вот расскажите мне планы на день патриция в Риме второго века до нашей эры. Подробно, на чем он спал, во сколько проснулся, как он узнал, который час?.. Трудно? Конечно. Без исследования ни к какому ходу, не только к поэтическому ходу, не прийти... Второе: субъективность оценки фактов будет присутствовать помимо вашей воли, не надо ей заниматься специально. В третьих. Как назвать преобразовывающиеся факты — это дело других профессий: театроведения, литературоведения. А у нас так много нерешенных, узко профессиональных проблем.

Вы не согласны со мной?

28 октября 1975 года

Аркадий Иосифович Кацман осведомился, все ли прочли рассказ А. П. Чехова «Хористка»? Студенты ответили, что прочли. Тогда Кацман спросил:

—Кто желает начать рассуждать?

—В общем-то, мы все желаем, — ответил Владимир Ш., — но лично я не знаю, по какой системе? Мне было бы интересно услышать, как рассуждают другие.

—Есть предложение, — сказал Василий Б., — давайте сначала уточним место действия. Я, например, запутался в географии. Что это? Антресоли или...

—Написано же: «У нее на даче», — перебил Валерий Г., — она живет на даче.

—«В антресолях»... Чехов пишет: Колпаков не боялся подруг, но когда прозвенел звонок, на всякий случай ушел. Я понимаю: человек прячется, боясь, что его заметят, значит...

—Что вас смущает, Василий? — перехватил Кацман. — Если сюда войдут, а он, скажем, полураздет...

—Как это — сюда войдут?

—Ну, например, подруга войдет!

—А почему подруга должна подниматься на антресоли?

—Но хористка Паша снимает антресоль.

—Паша встречает пришедших в другой комнате, почему она должна вести кого-то сюда, на антресоль?

—Ну, там прихожая! Паша живет в летнем помещении, снимает две комнаты с прихожей...

—То есть эта дача не ее?

—Конечно, не ее. Откуда у нее дача? Она снимает антресоли, потому что они дешевые. Антресоли — верхний этаж, две комнаты, одна из них, в которой они сидели, другая, в которую он ушел, все элементарно.

—Нет, тут вот что смущает, — сказала Варвара Ш. — Жена по каким-то признакам установила, что ее муж здесь. Мне это кажется важным...

Кацман прервал:

—К чему вы это рассказываете?

—Муж чувствует, что это необычный гость, поэтому прячется.

—Подождите, давайте по порядку. Василий, вас еще что-то смущает?

—В связи с антресолями я не мог понять географию.

—Ну, забудьте слово «антресоли». Жена Колпакова поднялась в квартиру к хористке на верхнем этаже и позвонила. Звонок, естественно, раздается в прихожей. Как и во всех квартирах, она и здесь есть. Паша открыла, и мадам Колпакова вошла в комнату, где ее муж Колпаков и хористка обедали. Но он успел спрятаться в соседней комнате. Ну, кто желает начать анализ?

Поднял руку Владимир В.

—Ее сквозное...

—Подождите с ее сквозным. Расскажите, о чем рассказ?

—О чем? О доказательстве права на человеческое отношение путем искренности и доброты.

—Переведите на русский язык.

—А я по-русски и говорю.

—Тогда еще раз, а то я не понимаю.

—Рассказ о том, что невозможно искренностью и добротой завоевать к себе человеческое

отношение.

Кацман некоторое время думал, потом переспросил:

—Вы считаете, Чехов пишет о том, что искренность и доброта бессмысленны? Об этом рассказ?

—В этом большом круге обстоятельств невозможно завоевать к себе человеческое отношение, утвердить свое достоинство.

—Что значит, в большом круге?

—Ну, в этом мире...

—В чем конфликт?

—Конфликт, естественно, между Пашей и Колпаковой.

—Не между кем и кем, а в чем суть конфликта? В чем его содержание? Товарищи, я что-то не понимаю: вы слушаете и не слышите! Мы же говорили об этом! Если, по-вашему, рассказ о том, что невозможно искренностью и добротой завоевать к себе человеческое отношение, утвердить свое достоинство, то конфликт...

—Содержание конфликта между хористкой Пашей и...

Один из студентов не выдержал:

Владимир Ветрогонов

—Ты слышишь, что тебе говорят? Между чем и чем?

—Между чем и чем? — повторил Кацман. — Мы говорим: конфликт — это идейное столкновение, а вы говорите: между Тютькиным и Ивановым. И это называется содержание конфликта?

—Я не спорю, все правильно! — согласился Владимир В. — Конфликт между добротой и миром людей, с виду благородных и порядочных, а на самом деле живущих по жестоким законам звериной жизни...

Аркадий Иосифович помолчал, а потом повысил голос.

—Что вы замолчали? Рассуждайте дальше!

—Дальше что? Сквозное?

—Нет, это невозможно! — Кацман взорвался. — Ну, что вы заставляете меня из вас слова вытаскивать? Это оскорбительно не только по отношению к нашей профессии, но и к Чехову. Даже дети сейчас в пятом классе по-другому рассуждают. А вы? «Про что вам сейчас, Аркадий Иосифович, рассказать?»

—Вы же нас просили ответить на вопросы, — всеми силами сохраняя спокойствие, сказал Владимир В. — Но вопросы разрозненные.

—Ну, так связывайте их, связывайте в единое целое! У вас должна быть доказательная логика!

—Я и пытаюсь.

—Но получается формально! Вы должны рассуждать: если конфликт такой-то, то он осуществляется через такое-то сквозное действие. А вы у меня спрашиваете, что там дальше вам сказать? Рассуждайте! Перед вами блистательный рассказ! Взволновало вас что-то по-человечески?

—Взволновало!

—Что?

—Что взволновало? Ну, если углубляться в «что» или «чем»...

—Да, чем? Чем вас взволновал этот рассказ Чехова? Рассказывайте! Ну?!

—Если углубляться в эти вопросы, мы так можем уйти в абстрактные эмоциональные сферы, мне хотелось бы отыскать конкретные формулы.

—Ничего «отыскивать» не надо, надо рассуждать! И из ваших рассуждений должна возникнуть...

—Я боюсь красивостей в рассуждениях. Я вообще не умею красиво говорить.

—Говорите как угодно. Но должна быть логика рассуждений. Если такой конфликт, то вот такое сквозное действие рассказа! Что вы увяли? Соберитесь и рассуждайте!

Владимир В. не мог рассуждать при таком напоре педагога, но все же попробовал собраться.

—Сквозное действие рассказа — унижение...

Аркадий Иосифович привстал и тут же резко опрокинулся в кресло.

—Поразительно! Что такое сквозное действие пьесы?

—То, за чем следит зритель.

—Это одна из формулировок. Еще?! Основная...

—Основная борьба?

—Значит, «борьба» должна присутствовать в определении. Какое же сквозное, если вы противопоставляете доброту и искренность показной порядочности?

—При таком определении конфликта борьба... за утверждение своего человеческого достоинства.

—При чем тут утверждение своего человеческого достоинства, если у вас такой конфликт? Если вы определили конфликт как столкновение доброты и черствости, показной добропорядочности, за что идет борьба?

—За достоинство.

—При чем тут достоинство? В определении конфликта им и не пахнет! Где имение, а где «грузите апельсины в бочках»? Мы же договорились, что сквозное — материализация конфликта в конкретном столкновении. Вы же что-то записываете, неужели ничего не понимаете? Спрашивайте тогда. А то вам все ясно, а как доходишь до конкретного...

Все задумались. О чем спрашивать? Теоретически вроде бы каждая из категорий методологии ясна, но тут новый этап: анализ конкретного рассказа. И как при помощи инструментов препарировать рассказ? Как свести рассуждения в единую убедительную логику? Староста пробасил.

—Трудно ощутить на практике то, о чем мы говорили.

—Трудно, но пытайтесь... Кто желает?

Студент Ч. поставил условие.

—Я, но только по написанному.

—Давайте по написанному.

—Сначала тема. Может быть, это звучит громко, но я бы определил ее так: общество, в котором остро ощутимы грани между человеком и местом, которое он занимает в жизни, где основной целью этого общества является погоня за своим личным благополучием, противопоставляет себе людей, которые, несмотря на свое низкое происхождение, социальное положение, — в моральном плане стоят гораздо выше тех представителей, которые, через несчастья и страдания других, путем оскорбления и вымогательства, укрепляют свое благополучие.

Студент Ч. оторвался от записей и оглянулся на сокурсников. Сокурсники находились в «мертвой зоне», когда прежнее действие умирало, а новое не ожило. Первым очнулся Кацман, к нему и обратился студент Ч.

—Что, неправильно?

—Может быть, и правильно, но я не понял, какая тема? Столько общих слов...

—Повторяю: в обществе, где все построено на таких взаимоотношениях, где люди, стоящие ниже типичных представителей этого общества...

—Каких типичных представителей? — Аркадию Иосифовичу становилось плохо, когда он слышал школьные определения.

—Она же человек... легкого поведения. Они — господа, баре.

—Ну?

—А она своими моральными качествами стоит выше...

—Но это же не тема. Тема — про что? Про то, что проститутка морально выше благородной барыни? Это есть у Чехова. Но все же, какая главная проблема?

—Проблема человеческих взаимоотношений.

—Все искусство, вся драматургия исследуют проблему человеческих взаимоотношений. Про что рассказ?

—Про осуждение Колпакова, его жены и общества, которое порождает подобных людей, через утверждение благородства Паши.

—Ну, дальше, дальше рассказывайте, какой конфликт?

—Конфликт между положением человека в обществе и социальными обстоятельствами, над

ним довлеющими.

—Ну, дальше, дальше.

—Сквозное действие поможет определению сверхзадачи в том случае, если определится как...

—Что-что? Почему сквозное действие помогает определению сверхзадачи?

—А разве сквозное действие не есть цепочка, ведущая к сверхзадаче?

—В результате этой борьбы можно прийти к такому-то осмыслению или к такому-то... Но что означает: «сквозное действие помогает»? Сквозное действие — реальная борьба, в результате которой утверждается мысль. Какое сквозное действие?

—Вот я и говорю: сквозное поможет, если утвердится...

—При чем тут «утвердится»? Какая борьба?

—Грубо говоря, стремление к выгоде через чужие страдания.

—Сквозное действие не может определяться через стремление. Это всегда должна быть борьба.

—А что, стремление разве не борьба?

—Стремление предполагает борьбу, но требуется расшифровка. Какое сквозное?

—Борьба за свое личное благополучие.

—Допустим. Кто же ведет тогда сквозное действие?

—Сквозное действие у меня ведет группа контрдействия.

—Контрдействие? Разве мы с вами договаривались о таком термине? Что означает «группа контрдействия»?

—Барыня и Колпаков. Через их борьбу определяется сквозное.

—Но рассказ называется «Хористка»?! А у вас сквозное идет через других действующих лиц.

—Но, так или иначе, это касается Паши. Не было бы ее, личное благополучие не утверждалось бы.

—Какое главное событие?

—Передача драгоценностей.

—Главное событие это то, что Паша отдает свои деньги? Да? — Удивился Кацман. — А разве мы не говорили, что такое главное событие? Это финальное, последнее событие, после которого закрывается занавес. После передачи драгоценностей есть еще сцена с Колпаковым. Неужели вам она безразлична?

—Почему?

—Да потому, что главное событие произошло.

—Аркадий Иосифович, но вы же понимаете, что Георгий оговорился, — заступилась за сокурсника Варвара Ш. — Он имел в виду центральное событие. Он о нем говорил.

—Зачем иметь в виду центральное, когда я спрашиваю о главном, в нем разрешается сквозное действие, иначе не доказать логический ход. Если идет борьба за благополучие, то какое главное событие?

—Презрение Колпакова.

—При чем тут «презрение»? Идет борьба за благополучие. Колпаковы наживаются за счет хористки. И что же в результате рассказа тогда?

—Презрение — итог борьбы за благополучие. Презрение — моральный удар, сильнее отбора денег.

—О чем тогда рассказ? Нельзя быть беззащитным? Надо рвать?

—Рассказ не об этом. Мысль в области сочувствия хористке. Ее человеческое достоинство выше мнимых ценностей семьи Колпаковых.

—Ну, как же? Борьба за благополучие закончилась презрением Паши к Колпаковым. Хористка морально раздавлена. Несправедливо. И какая мысль? Надо быть на их уровне морали? Надо отстаивать свое благополучие? Надо тянуть одеяло на себя?!

Видимо, Владимиру В. показалось, что Кацман прицепился к изъяну в логике Георгия и теперь доводит ее до максимума искажения.

—Аркадий Иосифович, но вы же понимаете, что Георгий говорит не об этом.

—А о чем?

—Во всяком случае, не о том, о чем вы говорите.

—Тогда внятно сформулируйте, о чем говорит Георгий?

—Исходя из рассуждений Георгия, должно быть другое сквозное.

—Какое? Сформулируйте. Раздался стук в дверь.

А что, дверь закрыта?

—Закрыли, потому что сквозняк, дверь открывается, закрывается, скрипит, кто-то заглядывает. А что, Георгий Александрович должен прийти?

Стук повторился настойчиво: «Откройте».

Вошел Георгий Александрович. Все встали.

—Что делаем?

—Разбираем «Хористку».

—Продолжайте.

—Так какое же сквозное, по-вашему, Владимир?

—Борьба за человеческое достоинство.

—А конфликт? Между чем и чем?

—Конфликт людей с виду порядочных и социально бессильных.

—Вы говорите о расстановке сил, а нас интересует смысл конфликта, его содержание.

Владимир В. задумался. Задумались все. То, что есть разница между расстановкой сил и содержанием конфликта, вроде бы знали. Но разве формулировка Владимира — расстановка сил? Разве это не суть конфликта?

—Это какая по счету проба сделать действенный анализ?

—Первая.

—Хорошо, у кого еще есть желание определить конфликт? Юрий Ш. решился:

—Но, прежде всего, мне бы хотелось сформулировать, про что рассказ? Мне кажется, про духовное избиение человека.

Товстоногов посмотрел на Кацмана. Видимо, ему понравилось определение. Аркадий Иосифович пожал плечами и в то же время кивнул.

—Ну, что ж, в общем смысле правильно сформулировано, не правда ли?

—Отсюда конфликт: месть слепой ревности безответному существу.

—А вот тут вопрос: она что, из ревности все делает?

—Мне кажется, да.

—Но ревность предполагает любовь, не так ли? Вы считаете, что мадам Колпакова любит мужа? И к тому же обстоятельство ревности снимает остроту конфликта. Если она в прямом смысле бережет семью, тогда в чем-то можно ее оправдать, а вы определили тему: духовное избиение человека. Давайте разберемся в обстоятельствах рассказа. Как вы считаете, что такое для Колпаковых семья?

—Семьи давно уже нет. Она превратилась в пустой звук, формальность.

—Ага, тогда слово «ревность» тут ни при чем.

—И все же она мстит.

—Разве? Месть предполагает какое-то прошлое. Месть всегда за что-то. В прошлом было такое, за что сейчас Колпаковой хочется мстить? Предположим, невероятно, но, оказывается, они учились вместе в гимназии, и там, будущая хористка сделала будущей мадам Колпаковой нечто очень плохое, и вот, теперь, наконец, настал час мести. Но разве у хористки и Колпаковой есть прошлое?

—Разрешите наш спор, Георгий Александрович, — попросила Варвара Ш. — Что значит истрата, о которой все время твердит жена? Была ли она, не была? Видимо, все же надо сначала выяснить предлагаемые обстоятельства, а потом уже выявлять версию.

—Правильно, каждая версия опирается на предлагаемые обстоятельства, иначе версии нет. Но можно идти двумя путями: либо доказывать версию предлагаемыми обстоятельствами, либо из предлагаемых обстоятельств выводить версию.

Бывший артист, студент Вячеслав Г., обычно говорит редко, слушает, записывает, но молчит. Но сейчас решился:

—В данном случае надо идти от предлагаемых обстоятельств, потому что к этому рассказу очень трудно подкопаться через определение сквозного действия.

—А на чем построено ваше заявление? — У Георгия Александровича особый дар так строить фразу, что она ставит собеседника в тупик.

—Какое заявление?

—Что к этому рассказу трудно подкопаться через сквозное?

—Но это действительно трудно.

—Я стремлюсь приучить вас мыслить профессионально, а вы, к сожалению, идете через болтологию. Вы сами услышали то, что сказали? Вы отделили анализ обстоятельств от выявления сквозного!!! Каждый чеховский рассказ поддается определению сквозного действия путем вскрытия предлагаемых обстоятельств! Всегда анализ предлагаемых обстоятельств помогает постичь сквозное действие! Это, во-первых! — Повышая голос, в особо эмоциональные моменты Товстоногов стучал зажигалкой о стол. — Во-вторых, почему вы выделяете именно этот рассказ? В чем его особенная сложность? При помощи методологии можно сделать анализ любого рассказа, хотя овладеть методологией действительно очень трудно. Рассуждайте дальше.

—Я пытался определить, что за среда, в которой живут Колпаковы, что за отношения между мужем и женой? И я ответил себе, что это средняя семья чиновников, у них низкий заработок...

—Давайте сразу же выясним, что вы хотите доказать? Во имя чего вы это рассказываете? Так ведь можно фантазировать часами, месяцами и даже без конца.

—Я хочу доказать, что растраты не было. Если жена, как пишет Чехов, видела Пашу и мужа на мосту в четверг, если жена знает, что муж сейчас у хористки...

—Разве то, что жена видела их в четверг на мосту, говорит о том, что не было растраты?

Самый высокий студент Валерий Г. встал:

—Мне кажется, что рассказ о бесправии.

—Чьем?

—Хористки.

—Но в тему должны быть включены все.

—Хорошо, тогда я скажу точнее: о грабеже.

—Каком грабеже?

—Материальном.

—Значит, вас больше всего обидело, что у нее украли вещи?

—В общем — да.

—А вы знаете, мы с Аркадием Иосифовичем приняли формулу Юрия Ш. о духовном избиении.

—Как следствие материального ограбления, эту формулу принимаю и я. Вы отбросили версию, что жена действует из ревности, из мести. Это я тоже отбрасываю. Но рассмотрим факты. Жена увидела их на мосту в четверг. На хористке были драгоценности, мадам не могла их не заметить. Тем более, Колпакова потом будет говорить о них. Вслед за этим в тот же четверг, она выследила весь путь мужа и хористки, несколько дней вырабатывала план действий и, наконец, сегодня пришла сюда с определенной целью — ограбить. Причем, мне кажется, никакой растраты не было, просто она хочет ограбить Пашу, ведь судя по ремаркам, она ведет себя ложно театрально, она явно врет...

—И все же, вы исследуете детектив, — подытожил Товстоногов. — Вам кажется, что Колпакова врет? Допустим. Но разве нельзя врать из-за любви? Колпакова все еще любит мужа, врет, желая вернуть его в семью, может быть, так? Тогда вы ничего не доказали. Через все творчество Чехова красной нитью проходит обнажение нравственных проблем. Попробуйте обнаружить эти проблемы и здесь.

Юрий Ш. вернулся к своей версии:

—Для жены не главное взять драгоценности, ей важно раздавить хористку морально, а та пытается доказать, что она порядочная...

—У тебя рассказ про двух женщин, — прервала Юрия Варвара Ш. — Но ведь в рассказе не два, а три действующих лица. В другой комнате находится Колпаков, и все, что она делает — это во имя Колпакова! И жена, и Паша хотят к себе человеческого отношения, а Колпаков, в конце

рассказа, избил хористку, как когда-то, между прочим, ее избил предыдущий любовник-купец.

—Как ты считаешь, Варя, жена знает, что Колпаков здесь?

—Несомненно.

—Можно по Чехову? — Поднял руку Геннадий Т. Товстоногов удивился:

—Конечно, по Чехову, а по кому же еще?

—Когда я читал материалы по этому рассказу, наткнулся на то, что первое название рассказа было «Певичка». Паша являлась в первом варианте сопрано — запевалой в хоре, а потом у Чехова это обстоятельство поменялось, он сделал ее хористкой, то есть заменил приму на одну из многих. Это, во-первых. Второе, что, на мой взгляд, представляется важным, весь рассказ — воспоминание. Первая же ремарка: «Однажды, когда Паша была моложе...» Значит, зачем-то элемент воспоминаний Чехову понадобился...

Товстоногов не согласился:

—Воспоминание не доказано вами. А, может быть, Чехов стремился к объективному взгляду? Рассказывает человек со стороны?!

—«Однажды, когда Паша была моложе...» Пусть это взгляд со стороны, но явно автор сам вспоминает.

—Возможно, а что это вам дает?

—Мне нужно отметить рост Паши в течение рассказа. Ведь в результате она должна стать другой, что-то в ней должно измениться.

—Правильно, но при чем тут воспоминания?

—Согласитесь, что объективно Паша выглядит честнее этой внешне добропорядочной жены. В тоже время мне кажется важным, что Паша несет на себе печать недобропорядочности! И знает об этом! Знает, что она содержанка, проститутка...

Товстоногов спросил, о чем, по мнению Геннадия Т., рассказ.

—Мне кажется, рассказ о микробе душевной пошлости в этой иллюзорной среде.

—Вы дали определение темы в очень широком смысле. Тема должна быть гораздо конкретней. Ваша формула относится ко многим произведениям, ко всему творчеству Чехова. Нам же, надо найти тему, применимую к данному рассказу. Хотя, повторяю, в общем смысле, вы правы.

—Можно, я дальше пойду по обстоятельствам, а через них постараюсь уточнить тему?

—Пожалуйста.

—Мне кажется важным, что эта история происходит в один из выходных.

—В воскресенье, тогда был только один выходной. Но к чему вы говорите об этом?

—Я хочу доказать, что не было растраты, потому что если бы она была, то Колпаков обязательно поделился бы с Пашей. Он рассказал бы ей о своих неприятностях.

—Совершенно необязательно. Почему он должен делиться мыслями по поводу растраты со своей любовницей?

—Но ведь он абсолютно спокоен! Если бы он знал, что растрата обнаружена, он был бы каким-то образом взволнован?!

—А представьте себе, что сотрудники Колпакова пришли сегодня утром, в воскресенье, к супруге и сказали, что завтра, в банк, ее мужем должна быть возвращена растраченная им сумма — 900 рублей! Тогда взволнованная мадам Колпакова, зная, что муж у хористки, побежала к ней! Раз о растрате знают сослуживцы, кто-то из них может проговориться, сообщат в полицию, там ведь нет выходных... Вот вам противоположный вариант, доказывающий наличие растраты. И так можно фантазировать без конца. Но на профессиональные рельсы поиска мы так и не встали...

—Жена говорит такую фразу: «Мне все равно, здесь он или нет...» Мне кажется, она это искренне говорит. Вот скажите, Георгий Александрович, если бы муж не успел скрыться, жена бы сказала тоже самое?

—При муже? Она бы не сказала этой фразы. А почему вы об этом спрашиваете?

—Чехов очень точно описывает, как жена, появляясь на антресолях, собирает признаки: здесь муж или нет?

—Я не понимаю логики. Каждый человек, входя в новое помещение, собирает признаки...

—Жена определила, что муж где-то здесь.

—И что?

—Мне кажется это важным.

—На каком основании тогда вы верите в искренность ее фразы: «Мне все равно здесь он или нет»? Логика хромает в ваших рассуждениях.

231

Геннадий Т. процитировал описание Чеховым входа жены. Дал характеристики всем персонажам. Подчеркнул, как Паше стало стыдно при виде этой благородной, добропорядочной женщины.

Товстоногов прервал:

—К чему вы это говорите? Рассуждения типа: Паша — вот такая, жена — следующая, а Колпаков вот какой — такие рассуждения границ не имеют. Сплошное безбрежное водное пространство. Давайте все-таки ближе к теме, идее, сквозному. Определите конфликт. Докажите его обстоятельствами. Выбранный вами ход рассуждений очень абстрактен.

—Паша чувствует себя виновной перед дамой, а дама пользуется тем, что несет печать внешней порядочности. Мне кажется, главное — в спасении Пашей Колпакова. Ей не хочется допустить жену в ту дверь, в комнату, где находится муж, поэтому она отдает все ценности...

—Для того чтобы рассуждать вот так, как вы сейчас рассуждали, без руля и ветрил, вне методологии, не нужны наши лекции. Весь прочитанный материал прошел мимо вас.

Кацман попросил студента Т. определить сквозное. Товстоногов сказал, что студент Т. не сможет сформулировать, потому что своими рассуждениями не подводит себя к определению.

—Можно мне попробовать? — поднял руку студент Владимир Ш. Товстоногов разрешил. — Исследования большого круга предлагаемых обстоятельств подсказали мне такой вывод: в рассказе идет борьба между естественным человеческим содержанием и пошлостью ненатуралистического человеческого содержания. Если бы вы мне сказали определить тему...

—А мы вам об этом сказали, — в тон произнес Георгий Александрович.

—Да! Раз вы мне об этом сказали, то я бы определил ее так: об изуродованной человечности.

—Ну, тут вы близки к студенту Т. И он говорил об иллюзорном, лживом человеческом существовании и подлинной человечности.

—Значит, жена уже некоторое время, с тех пор, как видела их на мосту, все знает. Но эксцессов между ней и мужем не было. Возможно, он почувствовал какое-то изменение в ее поведении, иногда ему даже казалось, что она видит его насквозь, но — «Что с тобой?» — «Ничего». И он откидывал подозрительные мысли. Она с ее характером, если бы что-то заподозрила... И все-таки сегодня, услышав звонок, на всякий случай, ушел в другую комнату. Паша открыла дверь в прихожей. «Что вам угодно?» И мимо нее проплыла эта респектабельная, добропорядочная, социально стоящая на более высокой, чем хористка, ступени женщина... По действию у барыни — не просто спасти мужа, а подавить падшую женщину своей респектабельностью... А у хористки, как ни странно, всеми силами сохранить добропорядочность.

—Одну минуту. Понятия респектабельности, добропорядочности, разницы в социальном положении — объективно предполагаемые. Это, как бы, само собой разумеется. Он барин, а я лакей. Поэтому он заставляет меня вылизывать его сапоги. Не надо в определения действий вставлять социальную разницу. Нужно, предполагая ее, через субъективное поведение, добиться, в результате, этой объективности.

Общая посылка у вас верная. Хотя и общая. Действительно, в общем смысле речь идет о ценностях, подлинных и мнимых. Хористка, с точки зрения, внешне респектабельной — падшая женщина, продающая любовь. А в результате мы видим, что в этой внешне неопрятной некрасивой женщине порядочности гораздо больше, чем у внешне безукоризненной дамы. *(Валерию Г.)* Вы в наш прагматический век клюете на внешние ценности и меньше думаете о нравственных. А именно ими был взволнован Чехов.

—Но в малом круге именно на них построена борьба.

Товстоногов предложил.

—Давайте извинимся перед Антоном Павловичем и перестроим рассказ следующим образом: ценности, которые находятся у хористки действительно являются ценностями Колпаковых. Да, Колпаков, таская из дома драгоценности жены, передавал их своей содержанке. И все равно сфера темы рассказа нравственная. Вы идете в лоб на детектив, предлагаете упрощенный вариант рассказа: «Ооооо, какая бедная, украли у нее драгоценности», — а это лишь дополнительная

окраска, процесс, который усиливает тему. И все же мы не определили локальную тему,

не дошли до конкретности определения, не выявили индивидуальности рассказа в ответе на вопрос — о чем? И я не буду вам подсказывать. Я хочу, чтобы вы дошли до формулы своим умом.

—А я хочу подсказать лишь одно, — добавил Аркадий Иосифович. — Помните, мы говорили, что все обстоятельства надо доводить до предела? Так вот. Нужно увеличить дистанцию между Колпаковыми и хористкой. Не просто богатые, а истинно богатые.

Но Товстоногов категорически не согласился.

—Истинно богатый человек не пойдет к хористке, он имеет возможность более широкого выбора.

Геннадий Т. напомнил слова хористки: у нас у одной только Моти богатый содержатель. К тому же он пьет плохое вино.

—Ну, это он экономит.

Один из аспирантов:

—В одном из вариантов «Хористки» Колпаков — присяжный поверенный.

—Присяжный поверенный — это уже ближе. — Сказал Товстоногов, подумал и добавил. — Это не граф Сумароков. Здесь доведение до предела есть. Только доведение до предела не большого, а малого богатства. И как они за него цепляются — вот в чем дело!

—А может быть Колпаков и хористка из одной, грубо говоря, компании? — Предположила Варвара Ш. — Сегодня Колпаков в солистах, хористка — в хоре. Но завтра — наоборот?!

—Нет, тогда между ними нет социальной пропасти, а пропасть должна быть. И все же Колпаков не так богат. Содержанка берет подешевле, вот он ее и взял.

Другой аспирант:

—Значит, иерархическую лестницу выкинуть нельзя?

—Конечно, это очень важное обстоятельство большого круга. Из него и идет определение темы. Но нам нужно сузить определение до моральной категории, до сути рассказа.

—Но согласитесь, Георгий Александрович, жена пользуется своим социальным положением, — сказал Валерий Г.

—Не пользуется! Она на нем стоит! А это разные вещи! Одна наверху, другая внизу! Мадам не задумывается над высотой своего положения, это в крови, воспитано с детства, Plusquamperfekt, постфактум! А хористка — проститутка, и сама понимает, что она внизу.

—Но разве она не понимает, что ее муж — чиновник невысокого ранга?

—По отношению к хористке мадам Колпакова — императрица!

—И чем Колпаковы становятся беднее, тем больше садятся на шею нижестоящим?!

—Это не входит в тему чеховского рассказа. Он не рассматривает процесс распада чиновничества.

Опять один из аспирантов:

—А не может быть темой порядочность? Порядочность подлинная и мнимая?

—Несколько узко. Тема должна подвести к выводу, который вы и зрители должны сделать. Если рассказ только о порядочности, то это очень узко для Чехова.

—Можно мне повториться? — Попросил Владимир В. — Мне кажется, тема, я уже говорил о ней, а Аркадий Иосифович со мной согласился, и все же я хочу повторить для вас; тема — реализация своих душевных возможностей.

—Мы говорили, что тема должна охватывать всех, это, во-первых. Во-вторых, на каком основании вы делаете из хористки героиню? Разве у Чехова есть на это намек? Другое дело, объективно, мы читаем, что хористка добропорядочней пришедшей к ней дамы. Но, заметьте, хористка не нападает, она лишь защищается. Нигде у Чехова вы не встретите борцов, открыто воюющих за правое дело! Субъективную правду персонажа не надо путать с теми объективными выводами, которые мы, читатели или зрители, можем сделать. Парадоксальный трагизм рассказа в том, что хористка понимает правоту Колпаковой: ее, содержанку, проститутку обнаружила законная жена, в соседней комнате муж, содержатель, любовник, то есть ситуация крайне неудобная. Если бы не эти обстоятельства хористка могла бы выгнать мадам за дверь. Нет, хористка понимает, насколько основателен сам факт прихода Колпаковой. Она чувствует себя, мягко говоря, в состоянии потери точки опоры.

233

Тот же аспирант:

—Соглашаясь с тем, о чем вы сейчас говорили, я все-таки хочу понять, почему здесь не может идти речь о подлинной человечности, о порядочности?

—Человечность — понятие очень широкое, порядочность — узкое. Здесь речь идет не просто о человечности, а о человеческом достоинстве!

—Может быть, рассказ о попранном человеческом достоинстве?

—Может быть. Что хористку в финале больше всего оскорбило? Колпаков, ради которого она претерпела столько унижений, ради которого отдала свои драгоценности, этот Колпаков вышел и, вместо ожидаемого сочувствия, успокоения, плюнул ей в душу. Видите, как в финале проявляется тема рассказа. И что интересно у Чехова? Хористка вспомнила, как ее когда-то избил купец. Зачем это? Зачем ему нужна такая деталь? Купец избил физически, а Колпаков нравственно, вот зачем эта аналогия.

—Так и я говорил об этом, — сказал студент Геннадий Т.

—И я, — эхом повторил Георгий Ч.

—Говорить можно много, но бесплодно. Своими рассуждениями надо доказывать тему, идею, сквозное. Доказывать так, чтобы они в результате сходились, вытекали друг из друга. Язык профессии не терпит расплывчатой говорильни. Если вы считаете, что может быть иная логика, старайтесь лаконично обосновать взаимосвязь понятий. Если вы чувствуете, что есть возражение...

—Простите, Георгий Александрович, но у меня есть возражение! — Поднял руку Геннадий Т. — Мне кажется, что Паша не просто защищается, а пытается доказать, что она права!

ТОВСТОНОГОВ. Как вы определили ведущее исходное предлагаемое обстоятельство рассказа?

—То есть исходное событие? Исходное должно связывать всех... И оно за рамками, до начала... Я бы сказал, что исходное — жена увидела их в четверг на мосту...

ТОВСТОНОГОВ. А разве хористка и муж знали, что жена их увидела? Не раньше ли начинается история?

—С тех пор, как хористка стала содержанкой Колпакова?

ТОВСТОНОГОВ. Как вы считаете, Колпаков рассказывал жене, что у него содержанка?

—Нет, это исключено.

ТОВСТОНОГОВ. Сама хористка понимает, что эта связь незаконная?

—Естественно.

ТОВСТОНОГОВ. Как она выглядит в глазах пришедшей к ней мадам?

—Плохо выглядит.

ТОВСТОНОГОВ. Она чувствует себя непорядочной?

—Не совсем.

ТОВСТОНОГОВ. Неужели вы не чувствуете, что Пашино чувство «непорядочности» — целый пласт особого чеховского трагического юмора ситуации?

—Но мы сейчас говорим не о результате, а о действии?! И мне кажется, главное — ее субъективная правота. И она — с моей точки зрения, отстаивает эту правоту.

ТОВСТОНОГОВ. Действие проистекает из комплекса обстоятельств. И, между прочим, отстаивание правоты — это тоже область зашиты, а не нападения. Парадокс рассказа в том, что Паша в положении непорядочной женщины должна доказывать, что она и честная, и порядочная, и невиновная. Видите, исходно заложен и драматизм, и ирония по поводу этого драматизма, и юмор драматической ситуации?

—Мне бы хотелось добавить то, что кажется очень важным, — сказал Аркадий Иосифович. — В этой некрасивой, замызганной, падшей женщине достоинства оказалось больше, чем во внешне красивой добропорядочной женщине. Об этом рассказ.

—А разве я не об этом говорил, Георгий Александрович? — Спросил Владимир В. — Моя ошибка — длинная формулировка темы.

ТОВСТОНОГОВ. Правильно! Я и касаюсь вопроса ясной, внятной, короткой, четкой режиссерской формулировки темы. А вы заменяете ее длинной, развернутой ассоциативной литературной или театроведческой.

234

ЮРИЙ Ш. Вопрос можно? Скажите, если не было растраты, то почему жена сразу, увидев их на мосту, не пошла вслед за ними и не устроила скандал?

ТОВСТОНОГОВ. Она сильная женщина. Ей нужно было подготовиться, чтобы ее приход оставил в нем след надолго. И вот сегодня она достигла той степени подготовки, которая необходима!

СЕМЕН Г. Как вы считаете, жена знает, что муж сидит в другой комнате?

ТОВСТОНОГОВ. Она — рентген. Видит своего мужа, как облупленного. Она не только прекрасно знает, что он сидит там, а и в какой позе! И как затаил дыхание! Ей выгодно знать, что он все слышит и отмалчивается!

ЮРИЙ Ш. Колпаков слышит, как жена говорит про растрату. Он понимает, что это ложь, туфта или верит жене?

ТОВСТОНОГОВ. Он может понимать, что это ложь, но во имя его спасения.

ВАРВАРА Ш. А может быть и другой ваш вариант, когда сегодня утром к мадам явились сослуживцы и сообщили о растрате. Это и явилось последней каплей. Она поняла: вот оно пришло время их застукать.

ТОВСТОНОГОВ. Что же нам делать в тех случаях, когда автор прямо не указывает, была или не было растраты? Что же нам в таких случаях делать? Тогда нам надо выходить на тему, и с ее точки зрения проверять: что же нам выгодней? Растрата — идея, повод ворваться к хористке. Сама мадам это придумала или к ней пришли, она предельно верит в растрату. Во всяком случае, если добиваться от актрисы, исполнительницы Колпаковой, предельной искренности исполнения, это обстоятельство можно взять во внимание. Но мне кажется, мадам нафантазировала для себя, поверила и искренне сыграла перед хористкой и историю с растратой, и пропажей фамильных драгоценностей.

Смотрите, как тема человеческого достоинства касается всех персонажей! Оскорбленное достоинство жены заставляет ее выбрать такой непривычный для нее ход восстановления чести семьи! Колпаков затаился, осознал, что с хористкой все кончено и устроил спектакль «Разрыв». Он наступил на человеческое достоинство Паши и, тем самым, как ему показалось, с достоинством выкрутился из этой истории. А то, что он попутно попрал человеческое достоинство Паши — ему не важно.

ВАЛЕРИЙ Г. Но все же, какую роль в рассказе играют драгоценности?

ТОВСТОНОГОВ. Я уже сказал: усугубляющую! Или вы не согласны? Неужели вы не понимаете, что рубите сук, на котором сидите? Усугубляющую роль, которая окрашивает тему рассказа.

ВАРВАРА Ш. Если принять весь рассказ за графику, то драгоценности есть живопись. Живопись можно убрать, а графика все равно останется.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, если для вас это сравнение понятно, то, пожалуйста, считайте так... Кстати, жена, как считает Колпаков, тоже находится на высоте. Она готова упасть перед Пашей на колени, чтобы унизить ее в глазах мужа. И он принял негодование жены, встал на ее позицию и искренне в конце плюнул Паше в душу.

ГЕННАДИЙ Т. Значит, у Колпаковой действие через Пашу косвенно направлено на мужа?

ТОВСТОНОГОВ. Мне кажется, не косвенно, а впрямую.

ВЛАДИМИР В. Но могла ли такая добропорядочная женщина два часа стоять за углом во время свидания мужа и хористки? Ну почему она не вошла сразу?

ТОВСТОНОГОВ. Примитивно мыслите. Застать это свидание не сначала, а в момент хотя и неприятный, но необходимый; появиться тогда, когда в воображении барыни у них предполагаемая близость, когда они будут в неглиже делать свое черное дело — вот такое решение несет великое достоинство оскорбленного самолюбия.

ВАЛЕРИЙ Г. Я не понимаю, все-таки, какое сквозное действие жены?

КАЦМАН. Георгий Александрович говорил, что действие направлено на мужа! Сквозное — отомстить за измену.

ТОВСТОНОГОВ. Нет, Аркадий, «отомстить» плохое слово для определения действия барыни. Я бы сказал, сквозное — восстановить честь семьи! Все, что она делает, это во имя разрушенной семьи, но разрушенной формально, а не фактически, потому что фактический развод в

то время был невозможен! Она считает себя в этом спасении Жанной Д Арк, а слово «мстит» не дает ей той высоты положения, на котором она находится! Что, между прочим, не мешает ей взять драгоценности хористки, как свои фамильные.

ЛАРИСА Ш. Почему ей мало 500 рублей?

ТОВСТОНОГОВ. Если она сразу заявила, что драгоценности на 900 рублей, то на пятистах ей уже не остановиться.

ВАЛЕРИЙ Г. Не понимаю! Мне все-таки кажется, действие — вырвать драгоценности, а не спасти семью.

ТОВСТОНОГОВ. Еще раз повторяю: если из темы исключается нравственная проблема, то это уже не Чехов.

ВАЛЕРИЙ Г. В начале рассказа ремарка: он сидит в плохом настроении. Почему?

ТОВСТОНОГОВ. А вы считаете, что он переживает растрату? Жара, духота, плохое вино и эта, уже опостылевшая ему, связь. Он по привычке здесь, а не потому что хористка ему нужна.

ГЕННАДИЙ Т. И, кстати, поэтому он и вино покупает плохое.

ТОВСТОНОГОВ. Не-е-ет. Вино плохое, потому что тратиться не хочется. Он экономист. Для того чтобы потом разразился скандал, где Колпаков «с достоинством» рвет с хористкой, нам нужно изначально где-то задать тему намечающегося разрыва. И Чехов подсказывает обстоятельства. Сам факт подлинной растраты, защита семьи без кавычек может быть лишь в том случае, если есть действительная опасность, что Колпаков может уйти из дома. Разве хористка такая куртизанка, ради которой стоит бросить семью? Детей? Этого в рассказе нет.

ГЕННАДИЙ Т. Мне кажется, сквозное действие рассказа: борьба каждого из персонажей за свою цель!

ТОВСТОНОГОВ. Сквозное действие произведения всегда складывается из борьбы каждого из персонажей за свою цель. Осталось определить — что за цели и какова общая борьба? А просто так, как вы сказали — это не сказать ничего! Вся мировая драматургия, любая пьеса построены на том, что каждый борется за свои цели!

ВАРВАРА Ш. Можно ли сказать, что хористка защищает свое человеческое достоинство?

ТОВСТОНОГОВ. Мы договорились — это тема. Теперь надо найти такое сквозное, которое выйдет в нее, я бы даже сказал: взорвет!

КАЦМАН. Сквозное действие жены определено: защитить честь семьи!

ТОВСТОНОГОВ. Да, ее репутацию! Вы понимаете, что происходит? У них же не тайная связь! Они выходят на улицу, гуляют! Их могут увидеть знакомые, друзья, если уже не увидели!

ВАРВАРА Ш. Какое же сквозное хористки? Как сложно определить!

ТОВСТОНОГОВ. Да, но еще сложнее определить цель Колпакова! Каким образом он идет к утверждению своего достоинства? Пофантазируйте, какой у него будет разговор дома? «Кланяюсь тебе, — скажет он, — за то, что ты вытащила меня из этой ямы! Благодаря твоей нравственной чистоте, я понял, какое я был ничтожество! Я заново возродился!» Весь рассказ прослеживает путь «возрождения его, как личности». Но все, разумеется, в кавычках!

КАЦМАН. А попутно раздавил достоинство Паши!

ТОВСТОНОГОВ. Хотя и не ставил перед собой такой задачи! Это произошло бессознательно! Значит, сознательно не к утверждению достоинства через унижение хористки, а к разрыву с ней, вот к чему ведет Колпаков.

ВАСИЛИЙ Б. Его сквозное — порвать?

ТОВСТОНОГОВ. Выйти с честью из этой клоаки! Уже с самого начала он не в духе, потому что каждый раз, уходя, давал себе слово больше не приходить! Закончить! Порвать! Но сила привычки затягивала! И обстоятельство прихода жены помогло ему выбраться из края пропасти с честью, не потеряв своего достоинства!

ВЯЧЕСЛАВ Г. Не скомпрометировав себя!

ТОВСТОНОГОВ. Нет, не точное определение! Компрометация — процесс длительный. Не скомпрометировать себя можно было раньше, до прихода жены, до того, как она обо всем этом узнала.

ВАЛЕРИЙ Г. Не лучше ли Колпакову в таком случае выйти из комнаты, когда его жена хотела встать на колени? Мне кажется, он не вышел именно потому, что ждет, когда жена возьмет

деньги.

ТОВСТОНОГОВ. Тогда предполагается сговор Колпакова со своей женой. Тогда, логически рассуждая, получается, что Колпаков знал, что придет жена, и они сговорились ограбить вместе бедную хористку. Вот так они всегда обкрадывают содержанок! Уже не раз! Это их способ добывания денег. А что вы так удивляетесь? Я довожу ваши обстоятельства до максимума обострения! И низвожу рассказ до примитива: отдаст деньги Паша или не отдаст? Еще раз повторяю: это лишь дополнительный момент, который создает определенную оплетку.

—А почему муж не выходит?

ТОВСТОНОГОВ. Потому что боится жены.

ГЕННАДИЙ Т. Причем у Чехова есть хорошая ремарка: Колпаков надел сюртук, который снял со стула, только после ухода жены. Видимо, там маленькая комната, и он дрожал, как мышь.

ВЯЧЕСЛАВ Г. А вот жанровое определение сейчас не играет роль?

ТОВСТОНОГОВ. Когда мы говорим, что жена хочет «сохранить честь семьи», «выйти с честью из клоаки», то в это определения мы же добавляем кавычки, и значит, уже есть предчувствие жанра.

ВАРВАРА Ш. А откуда взять это предчувствие жанра? Это работа интуиции?

ТОВСТОНОГОВ. Идите по логике, которая вам задана автором, а о жанре не думайте. Логика автора все подскажет.

ВАРВАРА Ш. И все-таки, какое сквозное действие Паши, если не защитить свое человеческое достоинство?

ТОВСТОНОГОВ. Нет, сквозное действие сознательный акт, а такого слова хористка не знает. Я же говорил вам, что должен быть взгляд изнутри, субъективное оправдание персонажа, которое в результате помогало бы нам раскрыть объективные моменты, понять тему.

ВАСИЛИЙ Б. Она все время пытается защитить Колпакова.

ТОВСТОНОГОВ. Правильно! Спасти! Сохранить! И заметьте, какой прекрасный венец ее сквозного действия! Спасая Колпакова, получить плевок в лицо!

ВЯЧЕСЛАВ Г. А почему Паша, в конце концов, набрасывается на Колпакова?

ТОВСТОНОГОВ. Она не выдала его! Она где-то в душе обижена, что он не вышел и не защитил ее в присутствии жены! Она продолжает его считать честнейшим человеком! Она уверена, что и он ее считает честной! Тут такое ваша супруга наговорила! Объясните мне! Найдите аргументы! Ответьте!

Вернемся к сквозному рассказа. Если тема — человеческое достоинство, то субъективно никто из персонажей об этом не думает! И что самое интересное? Разваленная изнутри семья сохранила видимость своей респектабельности путем отдачи драгоценностей, плевка в хористку, которая объективно помогла ей сохраниться!

ГЕННАДИЙ Т. Паша поверила в растрату?

—Она ее допускает.

—А почему у Паши текст «богатейте», когда она отдает деньги?

—«Богатейте», значит, берите мое, «богатейте» за счет меня! Берите то, что вам не принадлежит!

ВАЛЕРИЙ Г. От чего Паша спасает Колпакова?

—От позора! От семейного скандала! От публичной огласки!

ВАРВАРА Ш. Почему все-таки «защитить достоинство» не может быть сквозным действием Паши?

—Вы хотите приписать героине тот моральный, нравственный вывод, который принадлежит Чехову? Зачем? Ее субъективная правда должна нас вывести на общечеловеческие размышления, а не наоборот! Не надо авторские мысли о жизни, его философское осмысление отождествлять с действием персонажа.

Она спасает Колпакова. Она готова все отдать ради его спасения! Все, что давали ей ее посетители! А он за это ей плюнул в морду! Поэтому ей обидно, поэтому она плачет! А мы считаем,

что ей сапогом наступили на душу! То, что внешне выглядело респектабельно, оказалось пошло и неискренне! А то, что внешне выглядело низко, оказалось чистым! Вот он — конфликт подлинных и мнимых ценностей!

ГЕННАДИЙ Т. Только в этом конфликте надо, по-моему, определить конкретный предмет борьбы, чтобы дать возможность артисту ежесекундно действовать! Я — Паша — не хочу впускать барыню, а она хочет войти!

ТОВСТОНОГОВ. Типичная ошибка — пример лобового столкновения, которое ведет к одному: вульгаризации конфликта! Дойти до малого — это не значит перекрыть мадам Колпаковой дверь! А ей непременно войти! Лобовое столкновение противопоказано Чехову. Неделимое должно крыться в точно определенных объектах, целях, взаимоотношениях в данную единицу времени! Чехов сложнее прямых ходов! Точно вскрыть локальный конфликт — огромная творческая радость! Но об этом — центральном процессе профессии — позже, а сегодня надо запомнить, что главная ошибка, которую нам удалось выявить, — это, когда идейная высота отождествляется с субъективной правдой персонажа. Это путать не надо, это категории разные. Важно, что исходным предлагаемым обстоятельством является чувство вины Паши перед Колпаковым. Важно, что Паша не думала о человеческом достоинстве, а итог ее сквозного подводит нас к размышлению о попранном, как справедливо было сказано, достоинстве! А вот столкновение субъективных правд высекает самые глобальные философские выводы. Понимаете? Постановка темы не адекватна сквозным действиям. Объективно человек может выглядеть и злодеем, но это не должно вам мешать найти его субъективное оправдание! Не нужно понимать меня примитивно, мол, ищите хорошее в плохом, просто, субъективно ни один человек себя плохим не считает. Возьмем крайний пример: Гитлер. Даже в нем надо обнаружить субъективную правду. Скажем, он искренне верил, что спасает германский народ. Другое дело, в чем он видел счастье германского народа? Но без субъективной правды живой человек не возникнет! И как бы вы не хотели заклеймить злодея, без субъективной правды кроме шаржа или плаката ничего не получится! Или еще один крайний пример: Ричард Третий. Он тоже считал себя лучшим правителем. Его кредо: высокая цель оправдывает абсолютно любые средства. Таким образом, зависимость между идеей, темой и субъективной правдой не прямая, а скорее обратная. И чем выше произведение искусства, тем резче эта зависимость.

ВАРВАРА Ш. Какое же сквозное действие рассказа? За что идет борьба?

ТОВСТОНОГОВ. Мне кажется, как это не парадоксально, но все персонажи «Хористки» включены в борьбу за сохранение семьи.

ВСЕ. Точно!

ТОВСТОНОГОВ. Вот так, путем анализа предлагаемых обстоятельств, определения субъективной правды персонажей, найти сквозное произведения, приблизиться к теме и через нее к сверхзадаче! Сверхзадача — это уже слово в зрительный зал! Помните: сверхзадача не в персонажах! Сверхзадача должна в идеале возникнуть в зале! Понимаете? Возникнуть через личностные цели, через гармонию субъективного, которое должно к этому итогу подвести! А это самое сложное в анализе материала. На этом мы сегодня закончим. В следующий раз этот рассказ и рассказ Чехова «Ведьма» попытаемся проанализировать уже событийно.

3 ноября 1975 года

До прихода Г. А. Товстоногова обсуждается вопрос определения исходного события. А. И. Кацман назвал исходным событием реальный факт, происходящий на наших глазах. Он говорит, что событие должно быть воссоздано при открытии занавеса, мы должны видеть продолжение того, что произошло совсем недавно, пока зрители устраивались в зале. По сути, он отождествил исходное событие с первым. И объяснение простое. Все то, что мы не видим — по мнению А. И. Кацмана — это обстоятельства. Таким образом, в «Ревизоре» исходное событие «Ночной сбор», «Экстренный вызов». В «Хористке» — «Будни Колпакова» или «Очередной визит Колпакова».

238

Возражать Кацману начали аспиранты. Многие из них присутствовали на лекциях Товстоногова не только на этом курсе, но и на других выпусках. И слышали определение исходного события как ведущего предлагаемого обстоятельства произведения, чаще всего стоящего далеко за рамками пьесы, исходно дающего толчок к данной истории, связывающего всех персонажей. В «Ревизоре» у Товстоногова — «Разграбленный город», у Плучека «Стукачество друг на друга, дошедшее до Петербурга». Но суть в том, что режиссер, изучая автора, становясь на его точку

зрения, впитывая его, стараясь разгадать импульс создания произведения, выбирает исходное в зависимости от того, про что произведение сегодня. Режиссер, уже в поиске исходного события, имеет возможность искать варианты трактовок! А по Кацману получается — исходное событие одно на всех и навсегда!

Аркадий Иосифович настоятельно попросил не путать обстоятельства и события. «Разграбленный город» действительно важное исходное обстоятельство в спектакле Товстоногова, оно окрашивает событийный ряд в определенный цвет, но исходное событие иное: «Ночной сбор», «Экстренный вызов». Исходное событие то, в течение которого открывается занавес.

В спор с Аркадием Иосифовичем включились студенты. Почему в «Хористке» исходным событием не может быть «Незаконная прогулка, на которую наткнулась жена Колпакова в прошлый четверг»?

«Да, это исходные обстоятельства, но не события», — настаивал Кацман. Наверное, впервые объединившись, аспиранты были не менее настоятельны. «Почему первое событие спектакля надо отождествлять с исходным? — упрямо повторяли они. — Что это дает? Что важнее, четко отделить обстоятельства от событий и что-то выиграть в борьбе за чистоту языка методологии, или откинуть эту границу и решить иную проблему: взаимосвязь исходного и главного событий?» По логике Аркадия Иосифовича этой взаимосвязи нет. Исходное и главное должны быть связаны! А если они связаны, если главное событие входит в мысль произведения, то в исходном она должна зарождаться. Главное событие выходит на большой круг обстоятельств! Значит, и исходное должно быть глобальным!? Но первое событие на это не претендует. И значит, если принять за исходное событие определение Аркадия Иосифовича, никакой связи между главным и исходным нет! У Мейерхольда в «Горе от ума» исходное — «Восстание декабристов». У Товстоногова — «Сам факт неординарного ума и таланта», недаром в воздухе возникал эпиграф: «Догадал меня чорт родиться в России с умом и талантом». А по Кацману получается, что исходное, одно на всех режиссеров, на все времена: «Ночное свидание Софьи и Молчалина». Почему «Гамлет» одна из самых великих пьес? Потому что безграничен выбор из исходных обстоятельств одного того, которое режиссер сегодня считает ведущим: «Неожиданная смерть короля», «Подозрительная смерть», «Мать вышла замуж в дни траура», «Дядя вместо отца», «Слухи о призраке в замке», «Дания стала тюрьмой». И сколько еще обстоятельств может претендовать на роль ведущих.

Кацман какое-то время слушал, а потом закричал: «В таком случае нет разницы между событиями и обстоятельствами! Как вы этого не понимаете?»

КАЦМАН. Если сюжет — клубок событий, то исходное — один конец клубка, главное — другой. Исходное событие — один из концов истории, реально происходящей на наших глазах! Событие — реально! Обстоятельства в прошлом. Это можно понять?

А. И. Кацман

АСПИРАНТЫ. А исходное — тоже один из концов клубка. «Разграбленный город» в «Ревизоре» важнее для истории, чем «Ночное собрание у Городничего».

—Кстати, обстоятельства есть и в настоящем и в будущем!

—У меня ребенок должен родиться! — Будущее.

—Это предстоящее событие.

—Правильно! Но пока обстоятельство.

—Сегодня морозно. Сейчас на нас это не влияет, но это обстоятельство настоящего времени.

КАЦМАН. Мы должны договориться! Нам надо освоить один язык рассуждений!

И больше Аркадий Иосифович никого не слышал! Он сделал методологическое открытие, а его не признавали. Этого Кацман пережить не мог! Ему было физически плохо.

Но профессия безжалостна. Или безжалостен поиск истины. И выждав паузу, сто раз извинившись за настырность, аспиранты попытались привести еще один аргумент. Если событие — это сумма предлагаемых обстоятельств с одним действием, если событие — это ведущее обстоятельство малого круга, то важно ли, есть разница между событиями и обстоятельствами? Не лучше ли наоборот установить между ними

взаимосвязь?! Исходное событие по Товстоногову — это ведущее предлагаемое обстоятельство большого круга, находящееся в прошлом, которое определяет будущую историю, уже там соединяя всех персонажей. Неужели Товстоногов отказался от своего же определения?

И вот тут все встали. Все. И Аркадий Иосифович легко поднялся со своего с кресла. Вошел Георгий Александрович. Не секрет, что при нем атмосфера занятия менялась. Но что такое атмосфера, которая создавалась с его приходом или которую он вносил? Атмосфера, которая как шлейф стелилась за ним, обволакивала аудиторию? Что ее создавало? Его обязательно новый пиджак или рубашка? Или костюм? Тот же Товстоногов, но обязательно зарубежно новый!? Вот он идет. Он, когда-то поставивший «Лису и виноград», «Идиота», «Горе от ума», а только что «Хануму» или «Чулимск», или здесь, в театральном, «Зримую песню» и «Люди и мыши». Его проход с нескрываемо шумным дыханием. Брошенный по пути вопрос: «Чем занимаемся?» Он не торопится, пробираясь сквозь два зрительских ряда аспирантов, театроведов, обходя стол, к своему кожаному креслу. Говорят, у него болят ноги, но он это тщательно скрывает. Вот сейчас он сядет, войдет в курс дела и поведет занятие. И станет не просто режиссером-постановщиком одного из лучших театров страны, а Учителем. А каждый из присутствующих снова и снова будет пробовать завоевать право быть его учеником. Вот она — атмосфера? Взмах руки — садитесь. Наконец, вздох, нет стон кресла под ним, запах загадочно-тонкой туалетной воды, «Marlboro», «Ronson», и... зажигание! Будто завелся мотор его белой «Волги» или «Мерседеса»: «Куда сегодня едем?» И вот он уже летит, бросая по пути новые, только что сочиненные формулы, как золотые монеты или драгоценные камни! Нет, скорее, как булгаковский Воланд, разбрасывает в театре купюры. Ловишь и думаешь: все, я поймал, я богат, ан, нет, надо заработать самому. До тех пор, пока методология не пропущена через себя, не открыта тобой, все умозрительно. Он прав. Что делать? Пока так. И его скоростной иронический бас, органные выдохи, когда слушает, бесконечные «м-да», «м-да», и пепел, падающий на брюки, пиджак. Но он этого не замечает или ему все равно, пиджак небрежно кинут на спинку кресла, играя подтяжками, прохаживается по аудитории, как Немирович, показывая не результат, а импульс к действию.

Ничего вне лаконичной мысли, вне какой-то, точно рассчитанной по пропорциям, смеси серьеза и иронии. Как он сочиняет внутренние монологи, как попадает в стиль автора! Как после его показов легко играть! Как освобождается природа и как, о чудо, у всех на глазах проявляются лучшие качества студента! А как он читает стихи или пьесы в театре! Завораживающий тембр. С его хрипловатым басом, с его даром читать по мысли, с его чувством юмора, иронии — дублировать бы ему Габена! Кстати, у него же была блестящая проба в документальном кино: он озвучил дневники Эйзенштейна! И, конечно, он сам идеальный Воланд! Только он, только в нем есть какая-то необъяснимая сверхъестественная сила, все остальные будут прикидываться, строить из себя, делать вид. Только он действительно энциклопедически образован, словно им впитана мировая история. И как он внимателен, когда слушает. Вот оно: так слушал Воланд, так взвешивал фразу собеседника, так видел насквозь. И как непосредствен, даже наивен, когда смотрит им построенное. Будто впервые видя, не стесняясь, показывая пример полного публичного одиночества. На каком нерве, на каком градусе проживания! А когда он смеется? Кто-то

сравнил: так заразительно смеялся только Николай Константинович Симонов. Да, все это атмосфера. Но что-то не сказано. Что? Конечно! Не сказано о главном. Главное обстоятельство — уровень. Прежде всего, уровень. Все понимали, что сегодня, сейчас, вот с этой минуты начнется иной уровень общего существования. Вот за время его хода от двери до кресла, до пачки «Marlboro» и зажигалки «Ronson», каждый раз возникало особое чувство ответственности. Что нужно, чтобы соответствовать его уровню? И ожидание, предвкушение чуда. Это как в «Золушке» Шварца. Король говорит: «Я чувствую, сегодня должно произойти что-то необыкновенное». Его приход и наше чувство ожидания необыкновенного. Наверное, отсюда ощущение праздника, у всех, даже у тех, на которых в прошлый раз рушился его гнев. Ведь ни просто же так, ни с того, ни с сего?! А за абстрактность формулировки, за литературоведческий ход мысли, за не усвоенный материал, за лень. И у всех учеников были бессонные ночи. И отчаянье. И страх. И обида. Потому что — наотмашь! Но ему все прощалось. Он создавал праздник профессиональной мысли и разрешал приобщаться к нему. Приглашал, заманивал, впускал, заражал! Об этом часто потом, докуривая болгарское «Солнце», обрывками фраз, быстро, спеша вернуться в аудиторию, делились в перерыве в

коридоре. Но он умел сам забывать позавчерашний гнев и начинать с чистого листа. И вдруг похвалить: за конкретность формулировки, за действенный ход мысли, за работоспособность. И возвращалась вера!

Но и это еще не все. Георгий Александрович как-то сказал: «Я спокоен за курс в институте, потому что там Аркадий!» И аспиранты, и студенты прекрасно понимали, что А. И. Кацман — идеальный помощник, соратник Г. А. Товстоногова. Так впитать его методологию и применять ее в процессе обучения не удавалось никому, даже М. Л. Рехельсу и Р. С. Агамирзяну.

Кстати, сам Товстоногов отрицал, что у него есть какой-то свой метод. Он считал, что даже не преподает, а проповедует метод К. С. Станиславского. Но вот один пример, касающийся именно данного занятия. Никто из студентов, аспирантов, педагогов, перечитавших всего Станиславского, не нашел ни строчки о кругах предлагаемых обстоятельств. Круги внимания — да. Но где круги обстоятельств? Почему Георгий Александрович уверен, что где-то Станиславский об этом писал? Однажды я набрался смелости и в кабинете — один на один — сказал ему об этом. Сказал, что не нашел у Станиславского ни строчки о кругах обстоятельств. Он сверкнул очками и издал какой-то звук, междометие какое-то, что-то недоговоренное, вроде: «Ну, как это, как это...» «И никто из моих знакомых читающих педагогов не нашел, — добавил я. — Это вы открыли». Георгий Александрович отмахнулся: «Нет, я слышал это у него на лекции!» Правда или выдумал? Не знаю. В любом случае, он хотел, чтобы круги обстоятельств открыл не он, а Станиславский. Я это увидел в его глазах за толстыми стеклами очков. Я увидел искренность желания.

Один из критиков, сравнивая Товстоногова со Станиславским и Немировичем-Данченко, считал, что он ближе к Немировичу. Как великий строитель театра, наверное. Как переводчик метода на сегодняшний день — да. И Немирович многие положения перевел на свой язык. Но назвать Георгия Александровича переводчиком — это будет неправдой. Он творец, откинувший догмы, взявший из методологии все живое, и здесь он ближе к Станиславскому.

Так вот о А. И. Кацмане — популяризаторе методологии Георгия Александровича. Товстоногов мчался, сочиняя, открывая, раскидывая идеи, формулы, закономерности! А Кацман, не имея магнитофона, не держа авторучки в руках, ловил их, заглатывал и на следующий день кидал сам, но, уже не торопясь, по одной, в обертке примеров, проверяя, почувствовали ли мы вкус открытия? Мастер огранки. Если идеи Товстоногов разбрасывал, как драгоценные камни, то огранку мог сделать только Аркадий Иосифович. Ювелир. Но это не означает, что Аркадий Иосифович был свободен только в добровольном подчинении Георгию Александровичу. В борьбе за истину Кацман спорил с ним, порой на равных, — тому был необходим сильный оппонент.

«Конек» Товстоногова — определение действия. А построение? И построение тоже «конек». Если хватало времени. В БДТ хватало. А в институте «был Аркадий». Уже разводились мосты, но Кацману казалось: нет точных условий игры в поздравлении студентов, которое они должны показать в АБДТ на юбилее К. Ю. Лаврова. И курс искал. До свода мостов. А Кацман придирался к неточностям. К рассвету условия игры нашли, но его не устраивали внутренние моно-

логи студентов... Зато результаты. «Зримая песня», «Вестсайдская история», — все знают, что это спектакли Товстоногова. Но вся муравьиная подготовительная работа его, Аркадия Иосифовича. А к некоторым зримым песням, к некоторым эпизодам в «Вестсайдской» Георгий Александрович прикоснулся, лишь поддержав показанное. И когда Кацману, как он рассказал однажды, на рецензию попалась одна диссертация, где было написано: «Ничего не получалось в «Зримых песнях», но вот пришел Г.А.», — Аркадий Иосифович не стал рубить автора, улыбнулся, пожал плечами, спросив: «Скажите, ну что это? А впрочем, не кажется ли вам, что из нашей профессии исчезает этика?»

Бывали занятия, которые Георгий Александрович проводил один. Когда Аркадий Иосифович болел. Обычно, студенты подтягивались как никогда. Георгий Александрович даже бросал на время театр, увлекался, сочинял, раскрывал в студентах такое импровизационное самочувствие, что, казалось, именно здесь рождается новое поколение БДТ. Но иногда вдруг: «Вы репетируете сами между моими появлениями? А почему — нет? Иначе вы не идете вглубь! Не растете! Жаль, что Аркадий Иосифович болен...» Умение работать вдвоем. В связке. Не сбивая, а обогащая результат. Да, без А. И. Кацмана что-то менялось в атмосфере. Исчезало. И не затягивался вакуум.

На первом курсе студенты всегда боялись Кацмана. Планка требований настолько высока,

что похвалы от него дождаться было невозможно. Все неправильно: все не проживается, без внутреннего монолога, без видений, бездейственно и на зажиме. Даже когда всем ясно, что проживается, и с монологом, и с видениями, и с разумным самоконтролем, все равно «без». Потому что нет свободы мышц и не тот ритм. И даже когда есть это все, нет свежести рождения! И степень отдачи, когда Кацман делает замечания такова, что речь действительно пропадает, потому что студенты начинают заикаться. Когда учился Александр Товстоногов, в капустнике он абсолютно точно сыграл это сквозное самочувствие Кацмана. На втором курсе к Аркадию Иосифовичу обычно привыкают. На замечания реагируют спокойно, аргументируют, почему делают так, а не иначе. Мастер есть Мастер, конечно, ему, в конце концов, верят и подчиняются. Но, анализируя сделанное, могут высказать сомнения. И Кацман очень редко, но все же, иногда прислушивается. Тогда продолжается поиск. Говорят, чтобы Кацману выпустить спектакль, необходим год, не меньше. Поэтому он работает не в театре, а в институте. Сомнения раскрепощают. Студенты становятся более свободны. Ни о каком панибратстве и речи быть не может. Кацман на том же накале. Иногда на пике доходит до обморока. Тогда открывают окна. Но исчезает страх. Страх, зажим мысли, который, несмотря ни на что сковывает и студентов, и аспирантов в присутствии Товстоногова. А уж когда Георгий Александрович публично в чем-то не согласен с Кацманом, то увидевшие это студенты назавтра начинают спорить. Сначала несмело, потом все увереннее и тверже. Сегодняшний спор тому пример. Даже можно повториться: такого спора в педагогической практике Аркадия Иосифовича не было.

Кацман не стал вводить Товстоногова в суть, наверное, впервые возникшего в его практике антагонистического конфликта: «Вопрос отличия событий от обстоятельств, вот что мы решаем».

—На материале «Ведьмы»?

—Нет, мы вернулись к чистой теории.

—Продолжайте.

Кацман повторил мысль о том, что сегодня, когда даже в стенах одного института, одной кафедры, в методологии разночтение и путаница, особенно важно договориться, что есть что. В данном случае, отличать обстоятельства от событий.

ТОВСТОНОГОВ. Помните, мы говорили о большом, среднем и малом кругах предлагаемых обстоятельств? Меня интересует, как вы усвоили этот вопрос? Как бы вы сказали, где границы кругов предлагаемых обстоятельств?

Любое произведение находится в некоей жизненной среде, а поскольку все, что нас окружает в жизни, есть предлагаемые обстоятельства, то всю эту жизненную среду, весь хаос обстоятельств, анализируя материал, мы делим на три круга. Конечно, это деление условное. Но для чего на глобусе и параллели, и меридианы? Они также условны, но помогают нам найти нуж-

ную точку. И мы делаем разграничения для удобства, чтобы легче было определить и сверхзадачу, и сквозное, и непосредственную задачу, и импульс к действию.

Поскольку одно и тоже предлагаемое обстоятельство может быть и в большом, и в среднем, и в малом круге, то определять границы кругов можно только по отношению к какому-либо произведению. Вне авторского материала деление на круги бессмысленно.

СЕМЕН Г. На мой взгляд, большой круг — это все обстоятельства, которые лежат за рамками произведения. Средний круг — само произведение. И малый круг — те обстоятельства, которые находятся внутри неделимого события.

ТОВСТОНОГОВ. Не кажется ли вам такое деление механическим? У кого еще какие соображения?

ЮРИЙ Ш. Большой круг связан со сверхзадачей. Средний круг со сквозным действием, малый круг с конкретными событиями.

ТОВСТОНОГОВ. И локальным конфликтом.

ЮРИЙ Ш. Да, связь между предлагаемыми обстоятельствами малого круга и действием — прямая и ясная.

ТОВСТОНОГОВ. Правильно, но все же, где те границы, которые разделяют круги?

ГЕННАДИЙ Т. Мне кажется, автор вкладывает в произведение большой и средний круги, как информацию. Эти обстоятельства являются мотивировками для определения малого круга, а вот малый круг уже непосредственно определяет поведение людей, действующих на сцене.

ТОВСТОНОГОВ. Зачем вы говорите «людей, действующих на сцене»? Мы рассматриваем произведение, как кусок жизни, сейчас не важно действуют они на сцене или бездействуют, весь ход рассуждений должен быть направлен на жизнь, и никакого отношения к сцене это пока не имеет.

ВАЛЕРИЙ Г. Нельзя ли сказать, что обстоятельства большого и малого кругов влияют на малый круг подсознательно?

—Ни в коем случае слово «подсознательно» не надо сюда примешивать.

Человек может что-то не понимать. Что-то может быть недоступно его пониманию, не хватает уровня. Но это не значит, что работает подсознание.

—Когда мы говорили о «Хористке», то вы утверждали, что факт социального неравенства подсознательно входит в поведение Колпаковой...

—Мадам Колпакова к вопросу подсознания тоже не имеет никакого отношения. Факт социального неравенства она сознательно воспринимает, как данное, должное, само собой разумеющееся.

—Значит, превосходство в социальном положении у Колпаковой в крови?

—Конечно, и она иногда даже сама не понимает, почему поступает именно так, а не иначе...

—Вот, я об этом и говорю.

—Но не надо непонимание подменять подсознанием. Это обыватель так может сказать. А вы готовитесь стать профессионалом. Вернемся все-таки к разграничению кругов обстоятельств. Где границы большого и среднего кругов?

ВЛАДИМИР В. А мне кажется, границы подвижны. В «Хористке», например, жена увидела на мосту в прошлый четверг мужа и хористку. Это обстоятельство среднего круга переходит в малый, даже в текст жены. Муж завел содержанку. Когда это было? А сейчас для мадам Колпаковой это — вопрос сохранения семьи. Их социальный уровень — большой круг, но когда жена просит денег у хористки, он переходит в малый...

—А если обстоятельства большого и среднего кругов не переходят в малый? Недавно прочел в «Иностранной литературе» о гражданской войне в Чили. Встречаются два человека. Приходит женщина мстить за своего брата. Можно ли определить ее логику без знания большого круга? Там большой круг не переходит в малый, но определяет логику поведения в нем.

КАЦМАН. Мы не можем точно выстроить логику поведения в малом круге, не зная среднего и большого.

ВЛАДИМИР Ш. Можно ли так сказать, что какой-то конкретный спектакль не выходит на большой круг обстоятельств?

—Значит, там отсутствует методология. Не проявляется большой круг, стало быть, отсутствует малый. Значит, есть словесная некая сфера, в которой существуют актеры и все. Нельзя сказать: мне удалось добраться до среднего круга, а вот до большого не удалось! По малому кругу зритель читает и средний и большой. Не удалось добраться до большого, значит, уже не выстроен малый! Следовательно — спектакль безграмотный!

Вы задали методологически неверный вопрос, потому что не может быть спектакля, в котором был бы выстроен какой-либо круг. Круги существуют только в своем единстве! В восприятии мы идем от малого к большому.

КАЦМАН. Владимир, видимо, хотел сказать, что есть много спектаклей, где нет выхода в сверхзадачу. Есть отдельные удачные сцены, куски, моменты, где нет ощущения, что актеры только в словесной сфере, можно сказать, они в методологии, но в целом спектакль разочаровывает, потому что не решено или провалено главное событие.

—Нет главного события — плохо. Беда, если не катастрофа. Но это другая сторона проблемы. Не уверен, что этот пример означает отсутствие большого круга. Он есть, но не убеждает. Значит, что-то пропущено. Это требует конкретного исследования, анализа. Но мы сейчас говорим не об этом. Нам важно сегодня договориться о главном: все круги находятся в тесном слиянии, в гармоническом единстве. Через малый круг мы догадываемся о большом. Скажем, даже если нет ансамбля, но у конкретного артиста есть ощущение сверхзадачи — это уже наличие большого круга. Кто же ответит, где границы кругов?

ГЕННАДИЙ Т. Большой круг находится за пределами произведения, это время, среда, эпоха,

рождение и смерть. Это место человека на земле. Его предназначение. Средний ограничен самим произведением. Средний круг определяет систему взаимоотношений персонажей и весь событийный ряд. Малый непосредственно влияет на определение локального конфликта.

—Верно.

—И я хотел спросить: читая пьесу, мы идем от малого к большому, потом в работе с актером от большого к малому, а зритель читает от малого к большому?

—Воображение человека работает бессознательно. В зависимости от уровня каждого конкретного человека возникают особенности его восприятия. Нам, в связи со спецификой нашей профессии, надо разложить этот процесс: от частного к общему, и от общего к частному. На практике этот процесс неделим. Мы же его делим методологически, так как нам надо выявить ход рассуждений, позволяющий восстановить жизненный процесс. Мы читаем пьесу и за строчками видим какие-то конкретные ситуации, все время работает воображение. А о чем? Ага. Тогда ситуация проявляется совсем по-другому. И так все время. Мы дисциплинируем воображение. А для рядового читателя, зрителя процесс восприятия произведения идет спонтанно.

Итак, мы договорились, что большой круг предлагаемых обстоятельств лежит вне происходящего в пьесе. И малый, и средний круги нельзя понять без большого. Средний круг — вся система взаимоотношений, реализованная в цепи событий. Малый круг — локальный конфликт, неделимое событие, где, как кто-то справедливо сказал: связь между предлагаемыми обстоятельствами и действием прямая и ясная.

Какие есть еще вопросы? Нам нужно, чтобы вы, хотя бы в умозрительной части профессии, не ошибались, а спотыкались лишь на практике. Если нет вопросов, вернемся к «Хористке».

ВАСИЛИЙ Б. Есть вопрос. Исходные обстоятельства и исходное событие. Какая между ними разница? Я, признаюсь, абсолютно запутался. «Разграбленный город» в «Ревизоре», что это: исходное обстоятельство? Но ведь их много, исходных. Значит, это не просто исходное? А какое? Или это исходное событие? А «Экстренный вызов» — исходное событие или первое? Если это исходное, то первое какое?

Надо сказать, что А.И. Кацман однажды проговорился. Один на один. Гуляя по улице, в перерыве между занятиями. Оказывается, он — в споре, заочном споре с М. О. Кнебель. И всеми силами пытается включить в эту дискуссию Георгия Александровича. Одно из разночтений — отношение к этюдному методу. Второе — вопрос исходного события. Насчет этюдного метода Товстоногов высказывался ясно и убедительно: в период обучения этюды необходимы, но в театре, работая с методологически грамотными артистами, к этюдам обращается не всегда, а в случае тупиков, как было в поиске способа существования в «Генрихе IV». А в вопросе исходно-

го события Товстоногов не спешил окончательно соглашаться с Кацманом. Но уже, почему-то и не держался за свою формулу, которую, надо сказать, студенты-режиссеры особенно любили: исходное событие — ведущее предлагаемое обстоятельство.

Что давал Кацману этот спор с Кнебель? Зачем он с такой настойчивостью втягивал в него Георгия Александровича? Если бы знать...

—Давайте все-таки вернемся к «Хористке» и на примере чеховского рассказа разберемся в этом вопросе. Скажите, пожалуйста, какое исходное обстоятельство в «Хористке»?

—Какое из исходных, Георгий Александрович? Главное?

—Ведущее.

ВАСИЛИЙ Б. Жена увидела мужа и хористку в четверг на мосту.

ВЛАДИМИР Ш. Нет. Они же не знали, что их увидели на мосту. Это для жены важное обстоятельство, а не для них.

—Противозаконная связь.

ВАСИЛИЙ Б. Почему — противозаконная связь? Встреча в четверг связала персонажей, а противозаконная связь — почему?

—Потому что она изменила жизнь всех трех персонажей.

ВАСИЛИЙ Б. Но противозаконная связь существует во времени давно?!

—Так и «Разграбленный город» в «Ревизоре». Полная аналогия.

ЮРИЙ Ш. Значит, неважно, что событие длится такое огромное количество времени?

—Может, длительное, а может, почти мгновенно. То, что чиновники грабят город — это

давно. С тех пор, как стали чиновниками. Данное событие от времени не зависит.

Как любопытно получается. Идет поиск исходного. Назвали его исходным обстоятельством, хотя все обстоятельства до открытия занавеса — исходные. Но на вопрос: «Какое из исходных?» — Товстоногов ответил: «Ведущее». И тут же по старой и, кстати говоря, верной привычке, ведущее исходное сам Товстоногов называет событием. Это правильно и, главное, ясно. Так зачем А. И. Кацману спорить с М. И. Кнебель, приглашать в союзники Георгия Александровича и вносить путаницу в умы и новых учеников, и старых, которым новые передадут, перескажут, о чем говорят на курсе?!

ТОВСТОНОГОВ. Давайте договоримся: исходное то, без чего не может быть эта история.

А вот это определение и есть золотая монетка, брошенная по пути. Были разные формулировки исходного, но такое — прозвучало впервые.

ГЕННАДИЙ Т. Точно! Не прогулка по мосту, а именно противозаконная связь — исходное! Если бы жена увидела в четверг мужа с хористкой, но тайной противозаконной связи между Колпаковым и Пашей не было, то и история бы не завязалась! Мы же не называем исходным в «Ревизоре» вмешательство Хлестакова, мы говорим — «Разграбленный город». Так и в «Хористке» исходное — противозаконная связь.

Интересно, что и сам Георгий Александрович и Геннадий Т., произнеся «исходное», не пытались расшифровать, что они имели ввиду. Важнее было определить суть исходного, потому что, раз именно здесь завязалась история, именно здесь конец ниточки клубка событий, другой конец в главном событии.

—Значит, — подытожил Товстоногов, — исходное находится за пределами пьесы и определяет все происходящее в ней. В «Хористке» исходное — «Противозаконная связь». Что же она определяет? Обманутую жену, обманутую любовницу и обманутого мужа.

СЕМЕН Г. А можно определить исходное, как порочную социальную систему?

—С таким исходным может быть миллион и еще одна пьеса. Это общая вульгарно-социологическая формула.

КАЦМАН. А какое центральное событие рассказа? Где та высшая точка борьбы, где обнажается сквозное?

ВЛАДИМИР Ш. Грабеж.

—Не будем пока называть событие словами. Найдем место центрального события.

ЮРИЙ Ш. Это то место, где Колпакова хочет упасть перед Пашей на колени.

—Правильно! И когда оно кончается?

ВЛАДИМИР Ш. Когда Паша отдает деньги.

—Главное событие рассказа?

ВЯЧЕСЛАВ Г. Появление Колпакова в конце.

—Появление персонажа еще ни о чем не говорит. Что вносит с собой появление? Меняет ли оно действие персонажей? Если да, то как назвать процесс, который начался с приходом Колпакова и закончился с его уходом?

ТЕАТРОВЕД. Я бы назвала главное событие — «Пощечина». Причем, пощечина и моральная, которую Паша получила от Колпакова, и физическая: Паша вспомнила, как год назад ее, ни за что ни про что, ударил купец.

—Возможно. Но чтобы вторая пощечина не осталась предметом литературы, важно объяснить актрисе аналогию двух пощечин. У нее они должны связаться. Может быть, попытаться найти выразительное средство, при помощи которого выразилась бы авторская ремарка?

ЛАРИСА Ш. А вот что такое — плач хористки? Не есть ли это начало нового события?

ВЯЧЕСЛАВ Г. Нет, событие продолжается. У Паши началась оценка, и на ней закрывается занавес. Принятие нового решения мы не видим.

ВАРВАРА Ш. Скажите, Георгий Александрович, а может быть, в виде исключения, появление персонажа событием? Или известие о его появлении? Скажем, в «Ревизоре» может быть главным событием известие о приезде подлинного ревизора?

—Может быть и так. Но задайте себе вопрос: что несет собой приезд ревизора? И вы придете к смыслу, который стоит за фактом приезда. Есть еще вопросы или приступим к анализу?

Почему молчал Аркадий Иосифович? Наверное, потому, что занятие вел Георгий Алексан-

дрович. А предмета дискуссии не было. Говорят об исходном. О ведущем исходном. Не договаривая «событие». И это, видимо, устраивало Аркадия Иосифовича. Молчали и аспиранты. Выносить конфликт с Кацманом на суд Товстоногова неэтично. Студент Василий Б. сказал Товстоногову, что запутался в вопросе определения исходного, Георгий Александрович обещал разобраться на примере «Хористки». Может быть, это еще произойдет?

Но кроме проблемы исходного был еще один взрывной вопрос. Каждый из аспирантов его когда-либо задавал, чтобы лично услышать ответ.

НОВЫЙ АСПИРАНТ. Вы часто говорите о единственности решения какого-либо спектакля. Значит ли это, что наш анализ, предположим, той же «Хористки» единственно возможный? Идеальный?

ТОВСТОНОГОВ. Мы рассматриваем произведение, исходя из предполагаемой объективной истины. Каждый из режиссеров понимает жизнь за текстом по-своему. У каждого есть свое индивидуальное понимание жизни. У Чехова может быть масса вариантов логических построений. Возможно, особенно у Чехова. Какой же критерий? Что мне кажется самым важным? Главное, чтобы не ломался хребет драматургии, а при воплощении не нарушались законы органической жизни. Мы, зрители, принимаем произведение, оно становится убедительным, когда логика его построения жизненно доказательна и до конца проведена через актеров.

На мой взгляд, одна из болезней современной режиссуры — приблизительность. Можно так, а можно этак, а можно вместе, и еще при этом заявить, что демонстрируется лаборатория. Почему-то Родену было важно от глыбы мрамора отсечь лишнее. Чтобы родился шедевр, Роден обязан был выбрать из двух вариантов один и довести его до идеала. А в нашей профессии можно приблизительно определить мысль или вообще не определять. И при этом публично высказаться, что в современном театре определение мысли — вульгарный пережиток прошлого. Можно приблизительно выстроить сквозное или даже не выстраивать его, а увлечься побочной деталью, пустив по боку главное. И, заметьте, эта тенденция стала поддерживаться. Стали говорить и писать: «Это ново, сложно, загадочно, в этом что-то есть». Отсюда проистекает вторая болезнь — режиссерское самовыражение. Автор не важен. Важно, как я трактую его. Мне кажется, это опасно. Опасно для театра. Мы живем в театральную эпоху, где главную роль играет драматургия. И эти болезни могут поразить саму суть, корневую систему искусства. Вот в борьбе с этой дилетантской точкой зрения полемически я высказал соображение о единственности решения. Что я имел в виду? Убежден: наша работа, если хотите, миссия — погружаясь в авто-

ра, разгадывая его логику, пойти по роденовскому пути: отсечь лишнее и сегодня, в данное время, с данными актерами, найти единственный способ выражения авторского закона.

Мы совсем не хотим воспитать из вас одиннадцать Кацманов или Товстоноговых. Стремление привить ученикам свою индивидуальность — порочная система обучения. Пусть каждый из вас, сохраняя свою индивидуальность, будет доказателен. И мы хотим дать вам в руки компас — методологию! Методологию, при помощи которой вы могли бы профессионально рассуждать: мыслить действенно! А дальше все зависит от силы вашей заразительности, вашего таланта. То, как вы будете воспринимать произведение, зависит от времени и от личности, от вашего масштаба личности!

Возьмем, к примеру, «Женитьбу» Гоголя. Сколько я видел «Женитьб», ставил сам. Всегда спектакль начинался с нулевого ритма. Если бы совсем недавно вы бы спросили меня о «Женитьбе», я бы рассказал о пьесе, о решении так же хрестоматийно. А вот Анатолий Эфрос взял и все перевернул! С самого начала он внес наивысшую температуру существования! Николай Волков в первом же монологе существует в таком ритме, что, кажется, нет, не может быть, почему так? Но я же помню этот монолог наизусть! Ни одной фразы не изменено, ни слова лишнего! И оказывается, как все верно! Но почему же я не догадался? И вот так точно методологически вскрыта вся пьеса! И совершенно неожиданно! Пример с Эфросом — это методологически выстраданный неожиданный ход, помноженный на индивидуальность режиссера!

КАЦМАН. Эфрос рассказывал о «Женитьбе» в ВТО. Все рассказанное ни в чем не противоречило методологии!

ТОВСТОНОГОВ. Все неожиданно, все! Одна трагедия фамилии Яичница чего стоит! Но главное: не нарушены ни органика произведения, ни органика существования! Вот какое открытие

может сделать режиссер, владеющий методологией! Методология — это компас, не позволяющий смещать законы органической жизни! Мы должны сделать вас грамотными, подготовить вас к тому, чтобы вы научились действенно мыслить. Вам сейчас надо овладеть таблицей умножения, а потом уже вы сами займетесь высшей математикой. Насколько успешно? Повторяю: насколько позволит личность. Но не в наших силах создать из вас личности.

НОВЫЙ АСПИРАНТ. Значит, если бы мы хрестоматийно анализировали «Женитьбу», мы бы пошли по пути спокойного изначального ритма. Эфрос изменил ритм, и случилось открытие! Может быть талантливый режиссер, ставя «Хористку», так повернул бы ее, что сместились и исходное, и центральное, и главное события.

—Конечно, может быть множество вариантов решения рассказа. Ни один из них не надо канонизировать! Субъективность искусства не может нам этого позволить! Если вы — одиннадцать талантливых режиссеров, то мы увидим одиннадцать различных трактовок «Хористки». Иначе и быть не может!

НОВЫЙ АСПИРАНТ. То есть каждый талантливый режиссер может доказательно смещать хрестоматийное представление?!

—Конечно! Иное дело, что смещение имеет определенные границы. Бывают смещения, убивающие автора, что случилось с тем же уважаемым Анатолием Васильевичем Эфросом при постановке Чехова. А чисто теоретически, конечно, возможно бесконечное количество толкований. Канонизировать в искусстве ничего нельзя.

НОВЫЙ АСПИРАНТ. Бывают случаи, когда режиссеры отбирают одни и те же факты, но у них разное отношение к фактам.

—Пока отложим этот вопрос в сторону. Сейчас мы изучаем оружие, как им пользоваться. Сейчас вам важно понять, что когда режиссер говорит: «А я против логики, мне она не важна!» — Тогда нам остается сказать: «Что ж, у нас хватит учиться!»

НОВЫЙ АСПИРАНТ. А что же делать?

—Что угодно.

НОВЫЙ АСПИРАНТ. А если хочется в театр?

—Надо пробиваться в театр и ставить! Только нигде не говорить, что учились у нас.

НОВЫЙ АСПИРАНТ. Нет, но я-то хочу учиться.

—А мы вас не гоним. Мы же не про вас говорили, это был абстрактный пример. Если вы знакомы с грамматикой, сверьте часы, проверьте себя. Причем, смею вас уверить, индивидуальность не страдает от изучения грамматики режиссуры, наоборот, помноженная на талант, она еще шире раскрывается. Вахтангов, использовавший законы, открытые Станиславским, с точки зрения эстетики сделал открытие, полярное своему учителю. Та же грамматика, а сочинение иное. Ему грамматика не помешала. Узаконить можно грамматику, а не то, как вы будете сочинять и писать.

НОВЫЙ АСПИРАНТ. И все-таки, простите, если я забегаю вперед, но мне хотелось бы выяснить, что такое режиссерское отношение к событию? Позвольте, я приведу пример. Конец пьесы «Три сестры». У польского режиссера Ханушкевича последние реплики сестры говорят вместе. Событие то же, что выстраивалось и у Немировича-Данченко — «Мечта о лучшей жизни». Но почему Ханушкевич заставил сестер говорить вместе? Значит, у него иное отношение к событию?

—Нет, не только. По существу говоря, он выстроил новое событие.

НОВЫЙ АСПИРАНТ. Содержание иное? А как его назвать?

—А вот вы сами какой смысл вынесли? Какое обстоятельство заставило их говорить хором?

НОВЫЙ АСПИРАНТ. Не знаю. Ушел полк. Убит Тузенбах. Сестер начинает бить ток. Я видел перманентную истерику.

—Ведущее обстоятельство, влияющее на меня сейчас и определяющее мое поведение есть событие. Какое ведущее в конце спектакля у Ханушкевича?

НОВЫЙ АСПИРАНТ. Не могу сформулировать.

—К сожалению, ничем не могу помочь. Я тоже не прочитал событие. Говорили они вместе. Но, думаю, режиссеру не важно, о чем они говорят. Он дискредитировал их мысли. Ему безразлично, о чем они там хором болтают.

НОВЫЙ АСПИРАНТ. Почему?

—Да потому что, прежде всего, зритель не понимает их слов!

После перерыва Товстоногов попросил студента Владимира Ш. прочесть начало рассказа «Хористка» до границы событий. Владимир Ш. читает.

—Стоп. Ну, что, началось новое событие?

КАЦМАН. Неизвестно. Прочтите дальше.

—А зачем дальше читать?

КАЦМАН. Нужно с позиции дальнейшего хода сюжета определить, началось новое событие или нет?

—Правильно, но ведь все мы прекрасно знаем рассказ. Если у такого прекрасного писателя, как Чехов, написано «вдруг», значит, непременно начинается новое событие.

До этого была молчаливая, если рассматривать рассказ как пьесу, развернутая ремарка. Каков должен быть дальнейший ход рассуждений, чтобы два персонажа начали действовать? ВАРВАРА Ш. Надо воссоздать роман жизни.

—Условно мы его воссоздали, когда говорили об исходном, центральном и главном событиях. Нам дана пауза. По ней мы должны понять всю историю взаимоотношений Колпакова и хористки. Давайте пофантазируем. Вариантов может быть миллион и еще один. Все зависит от того, как мы будем отбирать обстоятельства. Где-то кроется один идеальный вариант, и каждый из художников, делая свой отбор обстоятельств, приближается к этому идеалу. Кто может сказать, что происходит на сценической площадке во время чеховской ремарки: «Они оба скучали, ждали пока спадет жара». «Он был не очень доволен собой».

ВЛАДИМИР Ш. Они коротают время, убивают его.

—«Коротают время» — хорошее определение, но что это означает в переводе на язык действия?.. Как бы вы назвали кусок?

—«Будни Колпакова».

—«Очередной визит Колпакова».

—Правильно, но как-то пресно. Нет чеховского ощущения ситуации.

АСПИРАНТ. Но ощущение ситуации — это уже сдвиг, угол зрения, жанр.

—И что? В определении события вы должны предощущать жанр.

АСПИРАНТ. Разве?

—Что вас смущает?

АСПИРАНТ. Вся литература о событии рекомендует определять его бесстрастно, как действенный факт.

—А вам не кажется, что, определяя бесстрастно, вы обедняете себя? А как вы выйдете на угол зрения автора? Ведь отбирая обстоятельства, мы уже рассматриваем мир через авторскуюпризму. Давайте еще раз отберем обстоятельства.

ВАЛЕРИЙ Г. У них давняя связь.

—Об исходном мы договорились. Меня сейчас интересует локальный круг обстоятельств.

—Жара после обеда.

—Обеда с плохим вином.

—Он себя плохо чувствует.

—Он устал от нее.

ТОВСТОНОГОВ. Верно, а она это видит?

—Чувствует.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, и как бы вы назвали кусок?

—«Последние будни».

ТОВСТОНОГОВ. Будни чего?

—Их связи.

ТОВСТОНОГОВ. «Будни колпаковского разврата».

—Действительно так.

ТОВСТОНОГОВ. А как она одета? У Чехова написано об этом. Помните, когда пришла барыня, то Паша была смущена своим видом: замусоленным халатом, плохой прической. Значит, обратным ходом, ее одежда попадает в первый кусок?

ВАЛЕРИЙ Г. И мне кажется, еще одно обстоятельство имеет значение: у них нет первенства в отношениях, нет борьбы за превосходство.

ТОВСТОНОГОВ. И что это мне дает? Разве это важно? Если «да», то в чем конкретно это реализуется?

ВАЛЕРИЙ Г. Пока не знаю.

ТОВСТОНОГОВ. И не узнаете! Невозможно сыграть «у них нет первенства». А все, что предлагаете, вы сами обязаны сыграть. Выйти на площадку и прожить предложенное вами действие или обстоятельство. Вам необходимо перестроить свои мозги от литературно-умозрительной наблюдательности в сторону наблюдательности жизненной. Разбудить свою фантазию и направить ее к жизненному видению происходящего на сцене. Сейчас вы опасно умозрительно мыслите. На месте актера, если я бы оказался рядом с таким режиссером, то уже не доверял вам. Одна брошенная вами фраза «у них нет первенства в отношениях, нет борьбы за превосходство», а у артиста вывод: «Этот режиссер ничем помочь не может». Не комментировать, не уходить в литературную сферу, а найти импульс к действию, воссоздать жизненный процесс — вот наша цель! Мне важно, как проходит ваша фантазия через жизнь определенного отрезка времени и как воображением воссоздается нафантазированная жизнь.

ВАЛЕРИЙ Г. Я раскрываю обстоятельства, я еще не говорю о том, что играть артистам.

ТОВСТОНОГОВ. Тогда для чего их раскрывать? Обстоятельства малого круга являются препятствиями к осуществлению цели. Столкновение цели и обстоятельств рождает действие. И только к этому вы должны вести весь свой ход рассуждений.

ВАЛЕРИЙ Г. Но то, что произошло качественное изменение любовной связи — разве это не важно?

ТОВСТОНОГОВ. Важно. Мы договорились уже, что застаем заключительный этап их любовных взаимоотношений. Но при чем здесь «нет первенства»? Он тяготится ею. Не она им, а он ей. Значит, уже есть зависимость. Вопрос: как это должно выразиться на площадке в действенном процессе? Давайте пойдем по пути поиска объективных данных. Нестерпимая жара, его недовольство обедом, выпитым портвейном. Но что он делает?

ВАСИЛИЙ Б. Можно мне сказать? Мне кажется, происходит следующее: он истекает потом, мучается...

ЛАРИСА Ш. Он ищет, чем бы развлечь себя.

ГЕННАДИЙ Т. Мне кажется, нужно начать с того, что Паша не может быть для него объектом внимания. У них намечается разлад. И она это понимает. Она чувствует, что нелюбима. И ее тяготит его присутствие... И он для Паши тоже не в объекте. И она думает: найду себе кого-нибудь получше, Мотя же нашла...

ТОВСТОНОГОВ. Весь рассказ потеряет смысл, если она дурно к нему относится.

ГЕННАДИЙ Т. Я не это хотел сказать. Я просто не успел. Я, как ни парадоксально, хотел привести к тому, что Паше Колпаков дороже, чем она ему...

ТОВСТОНОГОВ. Давайте изменим условия игры. Аркадий Иосифович, сыграйте, пожалуйста, Пашу!

Аркадий Иосифович удивленно посмотрел на Товстоногова.

КАЦМАН. Простите, но я категорически не согласен.

ТОВСТОНОГОВ. Но если я вас очень попрошу?

Кацман предложил свой вариант: «Сыграйте вы Колпакова, а я — Пашу».

ТОВСТОНОГОВ. Подумайте, разве кто-нибудь поверит в такое распределение? Ну, положите свое самолюбие на алтарь искусства!

КАЦМАН. Самолюбие — на алтарь? В таком случае, я согласен.

ТОВСТОНОГОВ. Благодарю вас! Вот мы, два актера, пришли на репетицию. Сидим, слушаем, надеемся, что вы — одиннадцать режиссеров — подскажете нам импульс к действию. Мы будем мыслить. Иногда пробовать в зависимости от того, что вы будете говорить. Поверьте, мы хотим сыграть как можно лучше. Мы верим в вас. Ждем какой-то реальной помощи. Пожалуйста, вам слово.

ВЛАДИМИР Ш. Между вами надо построить борьбу...

ТОВСТОНОГОВ. Спасибо. Мы методологически подготовлены, мы знаем, что между нами должна быть борьба, но какая?

ВЛАДИМИР Ш. Контакт предполагает взаимодействие. Нарушение контакта — разлад, ссо-

ру. Я согласен с Геннадием. Объект внимания у Колпакова вне Паши. Но мне кажется, Паша — в нем и занимается только им...

ТОВСТОНОГОВ. И что? Что же нам делать?

СЕМЕН Г. Можно мне? Вы, Георгий Александрович, пообедали, а ваша любовница — нет. И вам ее обед не понравился. Простите, но это не голословное утверждение! У Чехова написано, что он обедал, а она его угощала!

ЛАРИСА Ш. Я считаю, любой обед, когда приходит Колпаков, праздничный! Для нее праздник, когда приходит Колпаков! Конечно, она угощает его, но где сказано, что она сама не ела? Если человек сам не ест приготовленный обед, то может возникнуть ощущение, что гостя хотят отравить. Она и угощала, и ела, Сегодня воскресенье, и обед праздничный...

ВЯЧЕСЛАВ Г. Да почему «праздничный»? Невкусный обед. Их отношения развиваются, заходят в тупик, и отношения к обедам точно так же меняются, как и личные отношения. Один и тот же обед вчера казался великолепным, сегодня несъедобным...

ТОВСТОНОГОВ. Может, мы с Аркадием Иосифовичем сходим в буфет, пока вы договоритесь?.. Скажите, а как у вас мог в обстоятельствах появиться «праздничный обед»? Он же не помогает, а разрушает ремарку Чехова о жаре, о недовольстве Колпакова. Это привнесено, но зачем?

ВЯЧЕСЛАВ Г. Мы же договорились: кусок называется «Последние будни колпаковского разврата». А, значит, обед не нравится.

ТОВСТОНОГОВ. А что мне и Аркадию Иосифовичу играть?

ГЕННАДИЙ Т. Оба скучают... А, может быть, «скучают» действием?

Владимир Шапиро

ТОВСТОНОГОВ. «Скучают» глагол, но он определяет не действие, а состояние персонажей. Надо найти глагол, определяющий скуку. Иначе штамп. Причем, банальный штамп. Иначе я начну вот так зевать *(Показал.)* И Аркадий Иосифович подхватит, во-от так *(Опять показал.)*

КАЦМАН. Плохо сыграли.

ТОВСТОНОГОВ. Я специально плохо сыграл, чтобы показать, что такое штамп, тем режиссерам, которые мне дают такие задания.

ВАРВАРА Ш. Пока что верно вскрыта результативная сторона: скука, убивают время. Что можно делать, убивая время? Можно курить, читать газету...

КАЦМАН. Это приспособления, а действие?

ТОВСТОНОГОВ. Пока не понимаю, чем себя занять.

ГЕОРГИЙ Ч. Тут в комнате грязь, мухи. Вы можете их считать.

ТОВСТОНОГОВ. Но это тоже приспособление. Физическое проявление, якобы действие, но на самом деле приспособление, а какая цель и что делать?

КАЦМАН. Кроме того, «считать мух» можно в благодушном состоянии духа. Благодушие Колпакова вступает в противоречие с ремаркой Чехова.

ТОВСТОНОГОВ. Итак, вам нужно выразить, что Колпаков в неблагодушном состоянии духа. Пока мы договорились, что они пережидают жару. Идти на улицу нельзя. Жарко, очень жарко. ... Что у нас по действию?

ВАЛЕРИЙ Г. Значит, вы, Георгий Александрович, можете сидеть и чистить спичкой зубы, а Паша обслуживает вас, затачивает спички ножом.

КАЦМАН. Что по цели? Зачем обслуживаю? Хочу загладить какую-то вину? Нет? Мне непонятно — зачем?

ВАСИЛИЙ Б. Предположим, они оба встали с кровати. Готовят себя к прогулке...

КАЦМАН. А что мешает? Жара? Лень? Я могу начать действовать. А вы готовы, Георгий Александрович?

ТОВСТОНОГОВ. Ковырять в зубах — это физическое приспособление. Оно не определяет дурного настроения. Ну, хорошо, я буду активно этим заниматься, но, согласитесь, я могу это де-

лать с удовольствием. Дурное настроение, на котором настаивает Чехов, может не получиться. Давайте попробуем определить, о чем он думает?

ГЕННАДИЙ Т. Он думает, зачем столько потратил на портвейн.

ВЛАДИМИР Ш. Он думает, как покончить с этим.

ЮРИЙ Ш. Он думает: зачем я опять пришел сюда, опять пустая трата времени, даю себе слово больше никогда не приходить.

ВЯЧЕСЛАВ Г. Все не нравится. Она. Вино. Антресоли.

ГЕННАДИЙ Т. Я тоже говорю об этом: стоят ли затраты такой связи?

ТОВСТОНОГОВ. Вот это уже что-то. Это уже те побудители, которые могут вызвать дурное расположение.

ВЯЧЕСЛАВ Г. По действию Колпаков проклинает себя, ее, всю жизнь.

КАЦМАН. Вы можете это сыграть, Георгий Александрович?

ТОВСТОНОГОВ. «Проклинать» — это не действие. Это может быть частью внутреннего монолога, но что делать — пока не знаю.

КАЦМАН. И не кажется ли, что «надо кончать» и «проклинает» сталкивает их впрямую? «Проклинать» предполагает некую физическую активность. А у Чехова по результату они отды-

хают, ждут, когда спадет жара... Мне кажется, он думает: «Боже мой, как я опустился! Неужели это я? Как я мог?»

ТОВСТОНОГОВ. Но это, Аркадий Иосифович и есть «проклинание себя». И не исключается: «Надо кончать!» Суть столкновения та же.

ГЕОРГИЙ Ч. Скажите, а почему он не может думать о Моте, которая ему стала, с недавнего времени, нравится больше? Почему обязательно «надо кончать?»

ТОВСТОНОГОВ. Потому, голубчик, что если в моих мыслях есть Мотя, это никак не поможет мне придти к дурному расположению духа! Наоборот, все прекрасно! У меня появится перспектива, а, следовательно, некий актив! А мое существование должно быть пассивным.

ВАСИЛИЙ Б. Он ищет способ расторгнуть эту связь.

ТОВСТОНОГОВ. Нет, это очень активное действие.

ВАСИЛИЙ Б. Но действие и должно быть активным!

ТОВСТОНОГОВ. Правильно, только неверно активизированное действие разрушает атмосферу, которую рисует автор. Если я буду искать способ расторгнуть связь, то не усижу на месте. По закону продуктивности я начну ходить по комнате, искать, к чему придраться, пристраиваться к Паше, как бы сказать ей помягче и, наконец, впрямую: «Пора кончать!» Вот что такое на деле — искать способ порвать!

КАЦМАН. Разрешите, Георгий Александрович, спросить режиссеров: то, что я хористка, играет какую-нибудь роль?

Послышалось общее «да».

КАЦМАН. Тогда я хочу спросить вас: где, кроме первого куска я могу проявить свою профессию? Дальше у меня такой возможности не будет. Так может, мне это сделать здесь? Скажите, мы когда-нибудь пели вместе с Колпаковым? Как начиналась наша связь? Георгий Александрович, вы мне когда-нибудь подпевали?

ТОВСТОНОГОВ. Подпевал.

КАЦМАН. А как считают режиссеры, фальшиво подпевал Колпаков или чисто?

— Видимо, фальшиво, — сказали режиссеры.

КАЦМАН. Как, Георгий Александрович, вас устраивает?

ТОВСТОНОГОВ. Фальшиво, естественно, мне петь легче. Но вообще буду петь так, как необходимо по условиям сцены.

КАЦМАН. Значит, со мной все-таки проще. Мне приблизительно есть что делать.

ТОВСТОНОГОВ. Если хористка будет петь, и мне на площадке станет жить немножко легче: она меня будет раздражать. Ранее прелестно-божественный голосочек, теперь для меня отвратителен. К тому же она хористка, а не солистка. То, что раньше казалось ангельским, стало трескучим и раздражительным.

ВЛАДИМИР В. А у меня предложение. У Чехова это не написано, но мы по-моему вправе повернуть, как нам нужно. Можно ли сделать так, что она, сняв халат, причесывается?!

КАЦМАН. Голая, что ли?

ВЛАДИМИР В. Ну, не совсем голая. Она в сорочке, а халат лежит рядом.

ТОВСТОНОГОВ. Что это означает с точки зрения действия?

ВАЛЕРИЙ Г. Ну, созерцает.

ТОВСТОНОГОВ. Абстракция. Бездейственная абстракция. Он уже тысячу раз ее созерцал.

ВЛАДИМИР В. Она встала с постели и еще не успела надеть халат. А он смотрит на этот халат. Смотрит долго.

ТОВСТОНОГОВ. При чем тут халат? Что это нам дает?

ВЛАДИМИР В. Во-первых, это нам дает расстроившийся дуэт...

КАЦМАН. Какой дуэт? Они же у вас не поют.

ВЛАДИМИР В. Кто сказал, что не поют? Они при этом поют. И дуэт расстраивается.

КАЦМАН. А какой смысл в том, что Колпаков долго смотрит на халат?

ВЛАДИМИР В. А что, нужен какой-то особый смысл?

252

ТОВСТОНОГОВ. Вы концентрируете зрительское внимание на взгляде Колпакова. Если мы смотрим вместе с Колпаковым на халат, то дальше в этом должен быть какой-то смысл. Как-то должно сюжетно проявляться. Как чеховское ружье, которое должно когда-то выстрелить.

ВАЛЕРИЙ Г. Он наблюдает за ней.

ТОВСТОНОГОВ. И только? Жаль. Только мы вошли в верное русло, попали в область теплого течения, как вы, Владимир, выбросили нас на берег.

НОВЫЙ АСПИРАНТ. И все-таки, в расстроившемся дуэте есть своего рода метафоричность.

ТОВСТОНОГОВ. Да, мне кажется, это близко к искомому. Расстроившийся дуэт — любовь, превращенная в будни, которые, являясь нормой для нее, ему обрыдли. Только как перевести «обрыдло» на язык действия — остается проблемой нерешенной.

ВАЛЕРИЙ Г. А что, если он рассматривает иллюстрации в журнале и сравнивает Пашу с различными женщинами на картинках?

ТОВСТОНОГОВ. Вот вам пример, где фантазия ничем не ограничена. Ну, рассматривает журналы, а, может, картины на стенах. А может, раскладывает пасьянс. Фантазия должна быть ограничена рассказом автора.

ВАЛЕРИЙ Г. Но Колпаков сравнивает этих женщин с Пашей, и все дамы из журнала выигрывают. Отсюда и дурное расположение духа.

ТОВСТОНОГОВ. Умозрительный иллюстративный прием. Чего добивается Колпаков по действию?

ВАСИЛИЙ Б. Чтобы она оставила его в покое.

ТОВСТОНОГОВ. А, по-моему, прямо противоположное, обратное вашему определению. Скажите, он уже решил порвать с ней?

ВАСИЛИЙ Б. Не думаю.

ВАЛЕРИЙ Г. Нет.

ТОВСТОНОГОВ. А раз он не решил, что же он хочет? *(Пауза.)* Не будь прихода жены, он бы еще прожил с хористкой в течение пяти месяцев?

ОБЩЕЕ. Да.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, так? Как вы думаете, если бы Паша посмотрела на Колпакова, и он поймал ее взгляд, что бы он сделал?.. А не кажется ли вам, что Колпаков бы... улыбнулся?!

Значит, что же он стремится сделать?..

Он стремится сохранить былую форму взаимоотношений!

ТЕАТРОВЕД. Скажите, Георгий Александрович, а разве Колпаков не может ковырять спичкой в зубах и в то же время подпевать ей?!

ТОВСТОНОГОВ. Вы ощущаете разницу между действием и приспособлением? Действие сознательно, приспособление — даже если оно и физическое — подсознательно. Первое — что? Второе — как? Мы сейчас ищем психофизическое действие, а вы подсказываете физическое приспособление. Если я вычищаю зубы спичкой, чтобы скрыть, что она мне надоела, обрыдла, значит, по логике я вряд ли ей буду подпевать. Мне захочется, в конце концов, сказать: «А не заткнешься ли ты со своей гитарой?» Важно, чтобы физические приспособления проявили психофизическое действие. Понимаете? Мало найти физическое приспособление, надо определить его психофизи-

ческую основу. Вернее, надо сначала найти психофизическое действие, а потом уже искать, как его выразить. Если я пытаюсь изо всех сил сохранить форму, если я хочу, чтобы она поверила, что по-прежнему приятна мне, тогда мне мало просто ковырять в зубах и петь. Характер физических приспособлений должен проявлять главное: чего я хочу и что делаю. А какое у нее действие?

ВАРВАРА Ш. Как бы чего не забыть в ритуале.

ТОВСТОНОГОВ. А что можно в нем забыть? На то он и ритуал, чтобы быть автоматическим.

ВЯЧЕСЛАВ Г. Заинтересовать ее.

ТОВСТОНОГОВ. Чем?

253

ВЯЧЕСЛАВ Г. Если человек начинает петь, то тем самым он хочет обратить на себя внимание.

ТОВСТОНОГОВ. Как все переменилось... То я — Колпаков — не знал, что мне делать, а все знал Аркадий Иосифович. Теперь я знаю, а он — нет. Что же делать исполнителю роли Паши? Все-таки, о чем она думает? Если бы заставить ее произнести внутренний монолог вслух, что мы бы услышали?

ЮРИЙ Ш. Сейчас произойдет разрыв.

ТОВСТОНОГОВ. Разве? А зачем все предрешать? Смотрите, какой должен быть ход рассуждений. Зачатки того, что произойдет, должны быть уже здесь. А как вы думаете, мне удается усыпить бдительность хористки? Колпакову удается ее обмануть? О чем она думает?

Я уже знаю, о чем думать. Все, к чертовой матери, надо кончать.

ЮРИЙ Ш. А она думает: какой все-таки у нее прекрасный мужчина!

ТОВСТОНОГОВ. Это она уже знает около года! Мы договорились: он стремится сохранить форму взаимоотношений. С действием Колпакова я согласен. Чтобы в конце рассказа, он мог плюнуть в нее, возможность этого плевка должна крыться уже здесь. Он только делает вид продолжения любовных будней. А для нее это действительно будни, где все обычно и прекрасно. Ей надо создать полную беззаботность. Вот найдите, каким образом этого можно достигнуть?

Для того чтобы у меня было дурное расположения духа, которое я скрываю, на меня со стороны Паши должен быть оказан некий напор, иначе мне нечего будет скрывать. В чем напор? В каком качестве он должен проявиться?

КАЦМАН. Я все-таки убежден, что Паша должна быть с Колпаковым связана.

ТОВСТОНОГОВ. Конечно! Скажите, она чувствует, что у него плохое настроение?

ГЕННАДИЙ Т. Выгодней, что сейчас она ничего не подозревает! По-моему, важно, чтобы у нее не было ни тени волнения по поводу его состояния. Он делает вид, что все прекрасно, она считает, что все именно так. Но если желание, его волевой импульс может быть действием, потому что сохранить видимость прежних отношений — можно сыграть, то ее действие мы не определили. «Она считает, что все прекрасно» — это некое состояние.

ТОВСТОНОГОВ. Разве она не чувствует, что с ним что-то не так? Другое дело, что она не понимает почему, что произошло? Может быть, плохое вино, жара, лень.

ГЕННАДИЙ Т. Неужели она это видит?

ТОВСТОНОГОВ. Видит, но не понимает истинной причины. Отсюда ее действие...

ГЕННАДИЙ Т. Разгадать, что с ним?

ТОВСТОНОГОВ. Вряд ли она сможет разгадать.

ВЯЧЕСЛАВ Г. Она хочет создать более благостную, благоприятную обстановку.

ТОВСТОНОГОВ. Аркадий Иосифович прав. Паша должна быть связана с Колпаковым. Создать благостную обстановку — близко, но не цепляет самого Колпакова, что-то вокруг, но не цепляет самого его. Действие Паши — вывести Колпакова из дурного состояния.

ЮРИЙ Ш. Не кажется ли вам, что действие: вывести из дурного состояния при такой жаре, да еще после обеда с вином слишком неправдоподобно активное?

ТОВСТОНОГОВ. А я не исключаю обстоятельства сытного обеда, вина, жары, и, кстати, любовной близости, которая их утомила. Через преодоление этих препятствий она и пытается выполнить свое действие!

ВЯЧЕСЛАВ Г. А как это соотносится со сквозным — спасти Колпакова?

ТОВСТОНОГОВ. Впрямую! Абсолютно впрямую! Вывести из этого состояния — часть

сквозного действия — сохранить его для себя!

Видите, как мы теперь связаны? У нас не только индивидуальные действия, а и конфликт. И мне кажется, первое событие надо назвать не «Будни колпаковского разврата», «Идиллия» в кавычках! То есть такая идиллия, которая его уже не радует, хотя она делает все возможное, чтобы вывести его из плохого состояния.

ВАСИЛИЙ Б. А она только сегодня почувствовала неладное?

ТОВСТОНОГОВ. Сегодня особенно. Она все еще приносит ему физическую радость в постели, но с некоторых пор увидела, что для него и это плохо, и это неладно.

ВАСИЛИЙ Б. И надо вернуть привычную обстановку?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно! Взяла гитару, запела. А у него ни с того, ни с сего икота. Паша может встать, принести соду.

КАЦМАН. Нет, мне не хочется никуда ходить.

ТОВСТОНОГОВ. А вот через «не хочу»! Запомните самое главное! Назвать действие — еще ничего не определить! Необходимо найти препятствия, мешающие осуществлению действия. Если эти препятствия не выведены наружу, актеру нечего играть. Длительность связи, жара, обед, постель — сама атмосфера препятствует реализации действия. Паша может все делать абсолютно лениво, тем не менее, конфликт должен прочитываться непременно.

ВАРВАРА Ш. А если б не пришла жена, в перспективе он мог бы заснуть?

ТОВСТОНОГОВ. Как перспектива — да.

ВАРВАРА Ш. А гулять?

ТОВСТОНОГОВ. Это ей хочется прогуляться. Пока он вздремнет, она переоденется, и будет уговаривать его пройтись по мосту. Согласится ли он — не знаю. А сейчас, сценически очень выгодно можно построить кусок. У него началась икота, она, хлопая домашними шлепанцами, поплелась к комоду, достала соду, рассыпала по пути, подвинула ему стакан...

КАЦМАН. Я за содой не пойду. Мне лень. Я хочу сидеть и не двигаться, мне жарко...

ТОВСТОНОГОВ. Тогда я попрошу режиссера снять вас с роли. Вы очень капризны. И, по-моему, напрасно капризничаете. Я предлагаю вам сценически выгодный ход: после того, как любовник рыгнул, лениво встать и, шлепая тапочками, поплестись к комоду, достать соду, стакан, рассыпать... Это создает некую ритуальность...

КАЦМАН. Но лень... Целая акция: пойти, насыпать, принести вам. Это меня выбивает из атмосферы жары, переполненного желудка. Спеть я еще могу. Но куда-то идти? В этих обстоятельствах?

ТОВСТОНОГОВ. Именно в этих обстоятельствах вы и пойдете. Вы пели романс, а я рыгнул! И романс прервался! А, принеся соду, запоете дальше! Смотрите, что получается? Беспрерывность отношений! Закрученность, как у пластинки граммофона!

КАЦМАН. Убедили, Георгий Александрович! Несмотря на жару, пойду. Если я чувствую, что с Колпаковым что-то не так, не то, я все сделаю, чтобы вернуть его расположение!

НОВЫЙ АСПИРАНТ. Простите, но мне кажется, вы предлагаете Паше какое-то вялое действие. Не помню кто, но кто-то из великих сказал: «Задание актеру надо давать предельно активное! Если активности нет, оно сценически бессмысленно!» А тут?

ТОВСТОНОГОВ. Этим великим был Немирович-Данченко. Он требовал не только обнаружить природу конфликта и найти препятствия и преодолевающие их приспособления. Он всегда искал максимального заострения предлагаемых обстоятельств, доведения их до логического предела! Разве вы не видите, что и мы идем по этому пути? Предлагаемый вариант решения — прямая иллюстрация его пожелания!

Все обстоятельства должны быть доведены до крайнего предела! — Это закон, открытый Немировичем-Данченко. — Если нельзя обстоятельства заострить до максимума, значит, они неверно отобраны. Но иногда режиссеры, в желании активизировать ситуацию, растягивают пружину обстоятельств, опускающих автора на уровень примитивного лобового конфликта. Самая распространенная ошибка — поиск открытого, прямого столкновения. Скажем, Колпаков рвет, а хористка не дает порвать отношения. Вроде бы какая активность, только вся тонкость чеховских обстоятельств летит в тартарары. И никакой скуки, о которой пишет Чехов, не будет.

По результату сидят два человека и, вроде бы, скучают. А наша задача: вскрыть природу

этой скуки, найти локальный нелобовой конфликт. И перед вами вопрос: какое найти приспособление, подчеркивающее пассив? Иначе и актерам, и зрителям будет скучно. И в поиске выразительных средств довести эту скуку до того, чтобы бытовое проявление — принести соду — вырастало в глобальную проблему!

Аркадий Иосифович все время повторял: «Лень». Но лень создается через сопротивление! Раньше Колпаков не рыгал, когда она пела. И не смотрел на нее невидящим глазом. Не хочется

идти, но иду. Ради того, чтобы вернуть его расположение — иду. Это создает и психологическую и пластическую выразительность! Почему я уцепился за соду? Хочется найти такую деталь, которая возвела бы микроскопический поступок в глобальный!

Когда-то с Аркадием Иосифовичем на одном из предыдущих курсов мы разбирали, а потом довели до показа, чеховский рассказ «Дочь Альбиона». Так вот там обстоятельства пляжа, жары доведены Чеховым до предела. Двинуться с места, повернуть голову — акция, целый процесс в малом круге предлагаемых обстоятельств. Это и есть довести обстоятельства до крайнего напряжения!

Задание к следующему занятию. Возьмите следующий кусок, определите границы, докажите, почему вы считаете, что пограничная черта здесь, сделайте анализ обстоятельств, определите действия уже трех персонажей. Запомните: действие не должно совпадать с тестом. Но точное определение действия в результате взрывает авторский текст.

Постарайтесь не повторять ошибок, которые совершали сегодня. Сколько было мусора, шлака, уходов в сторону. Фантазия не имеет цены, если она не ограничена законами автора. Пусть это не покажется странным, но фантазию надо сжать и сконцентрировать в призме авторских обстоятельств. Чем более она сфокусирована на материал, на построение жизни, основанной на скрытой авторской логике, тем она плодотворней. И из умозрительного полета надо перевести фантазию в процесс, осязаемый всеми пятью органами чувств. Из фантазии в воображение! Мы должны, как говорил Мейерхольд, воображением пройти пьесу. Воображение — высшая часть фантазии, чувственная ее область!

ГЕОРГИЙ Ч. Быть может, есть смысл разобрать не одно следующее событие, а два-три? Следующее очень быстро кончается.

ТОВСТОНОГОВ. Событие, в котором две фразы или три страницы текста — еще ни о чем не говорит. И то, и другое анализировать одинаково трудно. Кстати, я сомневаюсь, что следующее событие быстро кончается.

ГЕОРГИЙ Ч. Но Колпаков после звонка уходит в другую комнату и все?!

ТОВСТОНОГОВ. Еще раз вам повторяю: уход иногда совпадает с событием, иногда — нет. Ну, не будем гадать сейчас. Пусть каждый из вас предложит свой вариант в той логике рассуждений, которая вам предложена сегодня.

23 ноября 1975 года

ТОВСТОНОГОВ. Какие у вас есть соображения по второму событию? Что-нибудь проясняется у вас в вопросе анализа или все также сложно?

КАЦМАН. Сложно, конечно, сложно, они же делают первые шаги в анализе.

ТОВСТОНОГОВ. Давайте прочтем отрывок, чтобы все принимали участие в анализе. *(Георгий Александрович обратился к студенту Владимиру Ш.)* Прочтите, пожалуйста, вслух второе событие и докажите, почему оно в данном энном месте заканчивается.

Владимир Ш. прочел эпизод из рассказа Чехова «Хористка» с момента звонка до монолога барыни об обнаружении растраты.

ТОВСТОНОГОВ. Почему вы решили, что это один кусок, а не несколько? Помните, два закона смены событий?

ВЛАДИМИР Ш. Первый — если действие внутри события исчерпало себя. Второй — если ворвалось такое обстоятельство, которое на новый отрезок стало ведущим.

ТОВСТОНОГОВ. Правильно. Теперь мотивируйте, почему вы определили границы таким образом?

Владимир сказал, что с его точки зрения с момента звонка началась оценка, высший ее при-

знак был тогда, когда мадам объявила себя женой Колпакова. С этого момента родилось новое ведущее, все стало новым: событие, действия, отношение, ритм. И закончилось тогда, когда новое ведущее — растрата 900 рублей — повернуло существование персонажей.

256

ТОВСТОНОГОВ. Что-то не сходится. У вас в одно и тоже событие вошло и то, что в тайный любовный роман ворвалась жена, и то, что она принесла с собой весть о растрате мужа. Попробуйте еще раз подробно обосновать ваше утверждение о смене первого события на второе.

Владимир Ш. вернулся к началу события, попытался выявить элементы оценки.

Звонок — перенос объекта внимания, вопросительный взгляд Колпакова на хористку, его уход с вещами в другую комнату — «на всякий случай» — ее уход, чтобы открыть дверь: все это собирание признаков. Высший признак — объявление незнакомой женщины, что она жена Колпакова.

ТОВСТОНОГОВ. Скажите, а вы не считаете, что с момента звонка до того, как женщина объявила себя женой Колпакова, уже произошло событие? Конечно, может быть и так: человек вошел, а событие осталось прежним. Но не в данном случае. Как же вы допустили такую ошибку? Вы распространили оценку на продолжительное время, включили в нее несколько реплик, когда сам звонок в данных обстоятельствах вызывает весь процесс собирания признаков от низшего к высшему.

ВЛАДИМИР Ш. Не понимаю, Георгий Александрович, какой ход рассуждений мог бы помочь мне избежать ошибки? Раздался звонок. И вы, и я считаем, что это начало оценки. Идет собирание признаков, высшим из которых будет: «В доме любовницы моя жена». У вас она заканчивается раньше, у меня позже. А какой инструмент может помочь подсказать: оценка длиннее или короче?

ТОВСТОНОГОВ. Надо внести в этот вопрос теоретическую ясность. В ваших рассуждениях вы должны до поры, до времени отодвигать, даже откидывать процесс оценки, а исходить из того, какое обстоятельство поворачивает линии поведения. Мы же с вами говорили, что по существу тенденция к оценке существует у человека постоянно, беспрерывно идет переключение объектов внимания, собирание признаков, выявление главного, возникновение отношений. Но новая цель, а за ним действие и ритм рождаются только на грани событий. Только здесь процесс оценки проходит все стадии. Вам же, прежде всего, надо найти поворотные моменты, то есть те обстоятельства, которые меняют жизнь персонажей.

ВАРВАРА Ш. Но как проверить, поворотное обстоятельство или нет? Только при помощи оценки!

ГЕННАДИЙ Т. Если оторвать оценку от проверки, повернуло ли обстоятельство жизнь или нет, можно ошибиться в границах событий.

КАЦМАН. Они пытаются рассуждать об оценке, как о процессе перехода одного события в другое. Ведь сам звонок ни о чем не говорит: а вдруг почтальон? Представьте, пришел почтальон, принес газеты, попрощался, ушел. И благодушная обстановка, идиллия в кавычках продолжилась. Что это было? Некое препятствие, не изменившее события. А тут оказалось, — к любовнице Колпакова пришла женщина, утверждающая, что ее муж здесь.

ТОВСТОНОГОВ. Повторяю: нельзя отталкиваться от оценки, анализируя, где границы событий. Оценка — конечный фактор при построении. Тем более, оценка у каждого персонажа происходит отдельно. Представьте себе, один из действующих лиц глухой. Когда до него дойдет новое ведущее обстоятельство? Мы на прошлых занятиях договорились об исходном: «Противозаконная связь». Сам факт звонка несет собой в этом случае оценку.

ВЛАДИМИР Ш. А если это подруга или почтальон, то событие останется прежним?!

ТОВСТОНОГОВ. Если «противозаконная связь» верное обстоятельство, то обострим его до максимума. Если у него в планах — порвать, любой, даже случайный приход, опасен. Поэтому «на всякий случай» он ушел. Сам факт прихода незваного гостя к хористке в условиях незаконной связи — уже оценка и начало нового события.

КАЦМАН. Владимир считал, что до момента объявления женщины, кто она такая, идет оценка, а с реплики: «Мой муж у вас?» — начинается новое событие.

ТОВСТОНОГОВ. Обратите внимание на огромное количество ремарок, на обилие текста между звонком и входом жены. Ведь Чехов же не пишет так: «Прозвенел звонок, хористка пошла

открывать дверь, вошла женщина и сказала...» Чехов подробнейшим образом выписывает сцену от звонка до открытия двери. Почитайте внимательно, здесь явно намечена смена задач.

257

КАЦМАН. Я все-таки хочу выяснить: где начинается следующее событие? Сразу после звонка? Или после реплики Колпаковой: «Мой муж у вас?»

ТОВСТОНОГОВ. Мы говорили, что оценка в своем полном объеме лежит на грани двух событий, на их стыке. Новое событие начинается тогда, когда возникает такое обстоятельство, которое меняет линию поведения...

КАЦМАН. Но новое обстоятельство — у любовницы в доме жена! Тогда Владимир прав, говоря, что только с момента, когда дама объявляет себя женой, начинается новое событие?!

ТОВСТОНОГОВ. Давайте выявим наши расхождения. Смотрите, как меняет поведение Колпакова и хористки звонок. Он вскочил, посмотрел на нее. Она, стараясь быть спокойной, сказала ему, что, возможно, пришел почтальон. Он, на всякий случай, забрал свои вещи и ушел в другую комнату прятаться. Она побежала к двери. Видите, какое здесь генеральное изменение, несмотря на жару, сытый обед, на, еще секунду назад, до звонка, утомленное состояние. А вы спокойно его пропустили!

Не надо включать оценку в анализ. Тем более распределять на нее текст: вот это сказано на первом низшем признаке, это на втором... Иначе вы создаете некое безвоздушное пространство, где нет действия, а есть нечто призрачное — якобы оценка. А что играть артисту — неизвестно. Но, опуская вопрос оценки при анализе, я ни в коем случае не призываю вас уменьшить значимость ее при построении. На этапах решения и воплощения вопрос оценки становится одним из главных! Умение выстроить оценку проявляет степень дарования режиссера, как и умение прожить в сложной оценке проявляет степень одаренности артиста. Таким образом, исключение оценки из анализа не умаляет ее значения. Она станет главным предметом вашего внимания, но не на первом, а на втором этапе, когда вы переходите от исследования текста, от разведки умом к разведке действием.

Оценка — сложнейший процесс конструкции жизни. Без слуха на правду вы не сможете овладеть этим процессом, а, значит, не имеете права быть режиссерами. Как и дирижер не может быть дирижером при одном лишь теоретическом знании основ музыки. Узнать, есть ли слух у будущего дирижера, легко. Есть объективные критерии проверки. В нашем деле, есть ли у вас слух или нет — выяснится, к сожалению, когда вы приступите к практической работе. И вот именно тогда разработка оценки, умение через артиста пройтись по ее элементам, почувствовать вкус живого рождения, органического начала станет главным критерием проверки чистоты вашего слуха. Поздно, слишком поздно. Но других критериев нет. Отсюда так много ошибок в педагогической работе. И если к четвертому курсу вдруг окажется, что в процессе построения оценки вы ничем не можете помочь артисту, толкаете его на показ вместо проживания, идете мимо автора, вас ждет творческая катастрофа. А нас — педагогическое поражение. Но может быть и так: слух скрытый, он спит. Все, чем мы занимаемся, подготавливает вас к тому, чтобы вы смогли не фальшивить. Вот какое отступление я вынужден был сделать, чтобы вы поняли, какое значение мы придаем оценке на следующих этапах обучения.

Если мы договорились, что пока вопрос оценки откладываем в сторону, то вернемся к цели, которую надо достичь сейчас: найти границы куска, выявить из множества обстоятельств поворотные, определяющие новые действия персонажей. Можно сказать, что эти обстоятельства и есть события.

ВАЛЕРИЙ Г. Один вопрос можно? То вы говорите «кусок», то «событие». Мы как-то вскользь говорили об этом, но не могу понять, в чем между ними сходство, в чем разница?

КАЦМАН. Куски в старой терминологии тем и отличались от событий, что деление на них происходило механически. Границы события мы определяем по известным вам законам.

ВАЛЕРИЙ Г. А по новой терминологии, какая между ним разница?

ТОВСТОНОГОВ. Никакой. Ведущее обстоятельство, событие, кусок суть одно и тоже.

ВАЛЕРИЙ Г. А зачем нам еще одно старинное понятие, которое ничего нового не прибавляет, а только дублирует?

ТОВСТОНОГОВ. Да хотелось бы его выкинуть, но никак. Понятие «кусок» въелось в терминологию. Давайте перейдем к действенному анализу второго события. Пожалуйста, продолжайте.

ВЛАДИМИР Ш. К сожалению, мне трудно теперь соскочить со своего решения. Надо подумать.

КАЦМАН. Распределим роли, Георгий Александрович. Вы сегодня кто?

ТОВСТОНОГОВ. Я — хористка. Люблю характерные роли.

КАЦМАН. Значит, начнем со звонка.

ВЛАДИМИР В. Звонок прозвучал явно, когда не ждали. Звонок тревожный.

ТОВСТОНОГОВ. Вы знаете, Чехов такой большой мастер, что в данном случае он написал бы: «Звонок прозвучал тревожно». А он написал «неожиданно». То, что звонка не ждали, — согласен. Что же здесь по действию?

ГЕОРГИЙ Ч. Человек выпил целую бутылку портвейна и закемарил. Звонок. Он вскочил.

КАЦМАН. Значит, звонок разбудил Колпакова?

ГЕОРГИЙ Ч. Да, и он пошел досыпать в соседнюю комнату.

ТОВСТОНОГОВ. Стало быть, ведущее обстоятельство: Колпакову здесь мешают звонками?

ЮРИЙ Ш. У него изжога. Соду принесли. Поперхнулся. И тут звонок.

ТОВСТОНОГОВ. Вы говорите о приспособлениях. Начните с действия. Приспособлениями потом поможем актерам... Ну, что?

ВАЛЕРИЙ Г. Его действие: дать понять...

ТОВСТОНОГОВ. Нет ничего ужаснее определения: дать понять.

ГЕОРГИЙ Ч. Он хочет убедить...

ТОВСТОНОГОВ. Убедить — глагол пригодный на все случаи жизни и ничего не дающий артисту.

ВАЛЕРИЙ Г. Ну, упредить... А дальше он пошел в другую комнату пережидать.

ТОВСТОНОГОВ. Переждать — это тоже не действие. Это цель, желание.

ВАСИЛИЙ Б. Его действие: обезопасить себя, застраховаться.

КАЦМАН. Застраховаться — цель.

ВАСИЛИЙ Б. Действие возникает из конфликта цели и обстоятельств. Если цель верная, то это уже многое нам дает.

ТОВСТОНОГОВ. Дает. Но надо добраться до действия. Обратите внимание: из них двоих Паша отнеслась к звонку сравнительно спокойно.

ЮРИЙ Ш. Это потому что к хористке давно никто посторонний не приходит!

ТОВСТОНОГОВ. Смотрите, как вы неудачно обострили предлагаемые обстоятельства. Если к хористке давно никто не ходит, то она не может отнестись к этому звонку спокойно. Значит, если позвонили — это какой-то чрезвычайный факт, и предполагается необычайная острота отношения Паши к звонку, которой нет у Чехова. Да, связь у них тайная, она содержанка, но она не считает, что совершает нечто порочное. Так делают все остальные хористки и не только они. И если уж говорить о тайне и противозаконности, то это касается больше Колпакова, а не Паши. Значит, из них двоих звонок опаснее для Колпакова. Так какое действие Колпакова, дающее в результате весь тот процесс, который так подробно выписал Чехов?

ВЯЧЕСЛАВ Г. Мне кажется, Колпакову надо просто выйти из комнаты.

ТОВСТОНОГОВ. «Выйти» — физическое перемещение. К психофизическому действию оно не имеет никакого отношения. Как же можно так рассуждать?

СЕМЕН Г. Мне кажется, приготовиться к входу постороннего человека.

ТОВСТОНОГОВ. «Приготовиться»? В таком случае, Чехов против вас. Действие, предложенное вами, не предполагает ухода Колпакова из комнаты.

ВАЛЕРИЙ Г. Он хочет поскорее узнать, кто это?

ВАРВАРА Ш. По твоей логике он должен сам пойти и открыть дверь.

ВАЛЕРИЙ Г. Чтобы Паша скорее открыла дверь.

ВАРВАРА Ш. Тогда он сам пойдет ее открывать. Скорее открыть дверь — чепуха.

ВАСИЛИЙ Б. Почему же он хватает вещи и уходит?

ГЕННАДИЙ Т. Его действие: укрыться, не оставив следов.

ВЯЧЕСЛАВ Г. Он думает: опять пришла подруга. Но не хочет показываться ей на глаза. Цель — одеться в соседней комнате. Он взял с собой одежду, ушел и спокойно оделся.

ТОВСТОНОГОВ. Как «оделся»? Он же выходит потом в том же халате!

ВЯЧЕСЛАВ Г. Ну, не знаю...

ТОВСТОНОГОВ. Чего вы не знаете? Почитайте внимательно Чехова. Он выходит в халате с одеждой в руках.

ВЯЧЕСЛАВ Г. Все равно. Он бы не хотел, чтобы его застали в таком виде.

ТОВСТОНОГОВ. Кто застал?

ВЯЧЕСЛАВ Г. Даже если бы пришла подруга, он бы скрылся.

ГЕННАДИЙ Т. Он вообще никому не хотел показываться.

ТОВСТОНОГОВ. Вот это уже важно. Пойдем по результату. Что означает для Колпакова звонок? Он вызывает какую-то тревогу?

ВЯЧЕСЛАВ Г. Да.

ТОВСТОНОГОВ. Как же «да», если, по-вашему — нет?

ВЯЧЕСЛАВ Г. Почему?

ТОВСТОНОГОВ. Потому что, если бы Колпаков был уверен, что пришла подруга или почтальон, он бы не шелохнулся. Раз он все же ушел, значит, не поверил словам Паши о почтальоне. Значит, какая-то тревога есть.

ЛАРИСА Ш. Нет, тревога по результату не читается.

ТОВСТОНОГОВ. Прочтите еще раз вслух кусок...

Лариса Ш. прочла: «Вдруг неожиданно в передней позвонили. Колпаков, который был без сюртука и в туфлях, вскочил и вопросительно поглядел на Пашу. — Должно быть, почтальон или может быть подруга, — сказала певица. — Колпаков не стеснялся ни подруг Паши, ни почтальонов, но на всякий случай взял в охапку свое платье и пошел в смежную комнату, а Паша побежала отворять дверь».

КАЦМАН. «Вскочил»! «В охапку схватил вещи». Вот видите — «схватил».

ТОВСТОНОГОВ. Классик неукоснительно точен в своих выражениях. В пьесе, где нет развернутых ремарок, было бы коротко написано: «Колпаков ушел». Но Чехов через ремарки подсказывает те признаки, по которым мы бы могли расшифровать действие персонажа. Не просто ушел, а «вскочил». Хорошо, что Аркадий Иосифович подчеркнул это слово. Оно определяет степень активности Колпакова. Он схватил в охапку свои вещи и смылся. Если бы Паша наверняка знала, что придет подруга или почтальон, то она бы лениво пошла, шлепая тапочками, а она побежала. Его тревога передалась ей.

ВЯЧЕСЛАВ Г. Позвольте мне еще раз. Колпаков поначалу ведет себя деликатно.

КАЦМАН. Как деликатно? Хористка поет, а он рыгает.

ВЯЧЕСЛАВ Г. Он же не специально рыгнул. Это физиология. Колпаков сам купил плохое вино, и теперь от него страдает. И продукты для обеда хористка покупала на его, Колпакова, деньги. Сколько дал, на столько и купила. Старалась. Но ему обед не нравится...

КАЦМАН. Переходите ко второму куску.

ВЯЧЕСЛАВ Г. Подождите. Вы спросили — я отвечаю, иначе потеряю логику. Что я хочу сказать? Все-таки в первом куске Колпаков сознательно подыгрывает хористке. Он же скрывает свое возникшее желание бросить ее. Если посмотреть со стороны — мы даже поначалу не понимаем, что это любовники. Создается ощущение, что, мы видим семейную светскую пару. Причем, пару, уставшую друг от друга. Если точнее: он устал от нее, а она всеми силами пытается вернуть прежнюю пылкость отношений.

ТОВСТОНОГОВ. Если бы мы искали конфликт первого куска, ваши рассуждения могли бы иметь место. Но для определения сути второго — это все литературные комментарии с использованием режиссерской терминологии.

ВЯЧЕСЛАВ Г. Но без этих комментариев нет последовательной цепочки...

ТОВСТОНОГОВ. Я прошу прощения у будущих театроведов, но нам сейчас не нужны театроведческие рассуждения. Мы хотим, чтобы вы разгадали действенный смысл, заложенный в тексте и ремарках. Старайтесь ответить на вопрос — что? Что делает Колпаков во втором куске?

ВЯЧЕСЛАВ Г. Я как раз перехожу ко второму. Звонок! После звонка он вскочил! И по действию...

ТОВСТОНОГОВ. Что же по действию?

ВЯЧЕСЛАВ Г. В том-то и дело, что после того, как он вскочил, практически внешне ничего не изменилось. Он мгновенно взял себя в руки. Он хочет укрыться, сохраняя достоинство. Чеховская ремарка написана по физическим приспособлениям с юмором: сначала вскочил, а потом, демонстрируя видимость спокойствия, «на всякий случай» смылся.

ВАРВАРА Ш. Создать видимость перед кем? Перед ней?

ТОВСТОНОГОВ. А почему он должен ей демонстрировать видимость спокойствия? «Создать видимость», «продемонстрировать» предполагает притворство. Перед кем ему притворяться? Он ее за человека не считает.

ВЯЧЕСЛАВ Г. А разве он перед ней не скрывает свои чувства? Не стесняется ее?

ТОВСТОНОГОВ. А разве весь рассказ не говорит вам о том, что он ее в грош не ставит? Как же вы поднимаете этот вопрос?

ВЯЧЕСЛАВ Г. В прошлый раз вы говорили, что в первом куске по действию он создает видимость, демонстрирует ей, что ничего не изменилось.

ТОВСТОНОГОВ. Я не отказываюсь от своих слов. В первом куске по Чехову у него дурное настроение. Он чувствует, что она это замечает. И ему стоит огромных усилий, преодолевая сон, плохое вино, невкусный обед и опостылевшую связь, сделать вид, что ничего в их отношениях не изменилось. Я говорил о том, что обратным ходом, уже потом, зритель может сказать: да, там намечался разрыв. Но мы разбираем не первый, а второй кусок. Сквозное развивается. У Колпакова прокол! Ритмический взлет! Контрастное существование! А вы считаете, что у него действие первого куска. Как же так? Вы должны запомнить: анализ частностей надо делать, только держа в голове общее: о чем рассказ, то есть тему, основную борьбу в нем. Мы вроде бы не говорим об общем, но все время им пользуемся, как критерием проверки по отбору частностей.

Вы должны научится предощущать результат. Режиссер, не владеющий этим качеством, не может сознательно выстроить процесс. Но, предощущая результат, его нельзя тут же выкладывать артисту. Особенно методологически не созревшему. Игра результата, — мы многократно говорили об этом, — ведет к штампам. Режиссер должен научиться совершать внутренний перевод результата на язык действия. Вы должны воспитать в себе это важнейшее качество профессии: предвидя результат, предощущая его, решить, а какое же должно быть действие, чтобы артист пришел к тому, что я предвижу, ощущаю. И тут не может быть сто вариантов действий. В идеале есть только один вариант, единственный, который в результате дает вам то, чего вы хотите добиться. Как и в шахматах есть варианты плохие, хорошие и гениальные, которые являются единственно-верными в данной ситуации. Весь рассказ написан про то, что ему наплевать, как он перед нею выглядит. Хористка для него вещь, предмет. Ему лишь важно узнать, кто пришел? Но узнать — это не действие. А что играть? Чем же встревожен Колпаков?

ВАРВАРА Ш. Если решить, что растрата была, он не может ждать ареста?

ГЕННАДИЙ Т. Жандармы, прежде всего, пришли бы к нему домой.

ВАРВАРА Ш. Кто-нибудь из «друзей» наверняка знает, где он.

ЮРИЙ Ш. А, действительно, «друзья» могли настучать. Во всяком случае, он может предполагать такой вариант развития событий. У страха глаза велики. Поэтому вскочил...

ТОВСТОНОГОВ. Во-первых, эта логика так и останется для зрителя неразгаданной. Нигде далее нет места, где бы, обернувшись назад, мы догадались: ах, вот почему он перепугался. У вас совершенно свободная, никакими границами не обусловленная фантазия. А свобода на театре, как и в философском понятии, осознанная необходимость. Свобода, но в границах автора. Во-вторых, ваш вариант указывает на то, что у него в первом куске наиактивнейшая жизнь! Каждую секунду за ним могут придти и посадить в тюрьму! Куда вы заманиваете артиста? На ложный путь. Надо будить фантазию актера таким образом, чтобы создать ситуацию, приближающую его жизнь к авторским ремаркам, к их температуре.

ГЕОРГИЙ Ч. Мне кажется, он предполагает, что может прийти жена.

ЛАРИСА Ш. А мне кажется, по действию: он хочет предупредить Пашу о возможном визите жены.

СЕМЕН Г. Предотвратить катастрофу. Он же предчувствует ужасное!

ТОВСТОНОГОВ. Если вводить обстоятельство ожидания возможного прихода мадам Колпаковой, то напрашивается, что у него дома с ней уже были какие-то разговоры на эту тему, она

делала какие-то намеки, а может, и грозила, что разыщет его и придет! И тогда первое событие «Будни разврата» разрушено. А мы говорили с вами, что у него в первом событии — леность мысли, низкий ритм. Он обеспокоен плохим вином, невкусным обедом, затянувшейся связью...

ВЛАДИМИР В. Колпаков не стесняется гулять с Пашей. Чего он испугался? Может, все-таки подспудно, интуитивно: а вдруг это жена?

КАЦМАН. Он не может подозревать прихода жены. Жена дома — необычайно внимательная, примерная и ласковая.

ВЛАДИМИР В. Вот это и подозрительно. В последнее время она и ласковая, и внимательная. Именно это и настораживает. Иначе, что он вскочил?

ГЕННАДИЙ Т. Любопытный факт. Он даже не спросил — кто? Притаился.

ТЕАТРОВЕД. Ровный спокойный ход мыслей прервался звонком. Колпаков растерян и даже напуган. Кто бы это мог быть?

ВЛАДИМИР В. Он явно обеспокоен. Но почему? Какая причина?

ТОВСТОНОГОВ. Когда мужчина решает «порвать», то избегает свидетелей.

Так-с. Давайте начнем рассуждать с поиска ее действия.

КАЦМАН. Все-таки событие начинается с него. Он вскочил, вопросительно посмотрел, его волнение передалось ей.

ТОВСТОНОГОВ. Да, началось с него. Но пока мы никак не можем определить действие Колпакова, попробуем докопаться, что же происходит с ней? Звонок. Он вскочил, они переглянулись. Если б этого не было, Паша бы не побежала. Что у нее по действию?

ГЕННАДИЙ Т. Выяснить, что там.

ВЯЧЕСЛАВ Г. Ей действие: создать впечатление, что здесь ничего предосудительного не было.

ЮРИЙ Ш. А у него действие, в таком случае, заставить ее не открывать.

ТОВСТОНОГОВ. Тогда бы я сказал: «Не открывай!»

ЮРИЙ Ш. Но у вас нет такого текста.

ТОВСТОНОГОВ. Вот именно! Вы можете, Аркадий Иосифович, сыграть то, что предлагает режиссер?

КАЦМАН. Если бы мне пришлось проделать то, что вы говорите, не имея текста, я бы перекрыл дорогу и заломил ей руки. Разве ваше предложение хоть на йоту приблизило нас к Чехову?

ВЛАДИМИР Ш. Ей нужно как можно скорее открыть дверь.

ТОВСТОНОГОВ. Но тогда она не дождется ухода Колпакова в другую комнату. Видите, как обострение «не туда» разрушает логику! Помимо предощущения результата, надо предвидеть, что дает найденный вами глагол артисту. Вы должны научиться мгновенно проигрывать про себя найденное вами действие, чтобы предвидеть, что вам сейчас сыграет артист. Вы должны уметь проверять действие своим психофизическим аппаратом.

ВАСИЛИЙ Б. Если Паша знает, что ничего страшного звонок не несет, почему она ждет ухода Колпакова в другую комнату?

ЮРИЙ Ш. А где написано, что она ждет? Она побежала!

ВАСИЛИЙ Б. Она побежала, увидев, что он прячется.

ЮРИЙ Ш. Увидев — это не значит, что она дождалась: вот он спрятался, и побежала.

ВАСИЛИЙ Б. Ты считаешь, она побежала, чтобы открыть дверь, пока он не успел спрятаться?

ЮРИЙ Ш. Если она уверена, что приход постороннего ничем не грозит, почему бы не так?

ВАСИЛИЙ Б. Но он явно встревожен. Посмотрел на нее! Это же ей передалось!

ТОВСТОНОГОВ. Допустим, и что она?

ВАСИЛИЙ Б. Мне кажется, ей надо сделать все, чтобы не выдать Колпакова.

ТОВСТОНОГОВ. Кому? Разве что-нибудь, кроме его взгляда предвещает опасность?

СЕМЕН Г. Ей надо успокоить Колпакова.

ВАРВАРА Ш. А она его явно успокаивает.

ГЕОРГИЙ Ч. А почему же она тогда бежит? «Успокоить» предполагает цепь спокойных приспособлений.

ТОВСТОНОГОВ. «Успокоить» в данном случае возможный вариант для пробы. Хочу, чтобы

вы отметили для себя следующее: действие часто бывает в контрасте с результатом. Но при этом оно и выражает результат. Хочет успокоить, а побежала. В этом сопоставлении обстоятельств и действия и есть ритм, то есть то напряжение, о котором мы говорили, о котором пишет Чехов. Давайте попробуем еще с одной стороны подойти к решению проблемы. Как бы вы назвали событие?

СЕМЕН Г. «Неожиданный визит».

ТОВСТОНОГОВ. Но визита еще не было.

ВАЛЕРИЙ Г. «Вторжение».

КАЦМАН. Вторжение уже тем хорошо, что разрушает идиллию.

ТОВСТОНОГОВ. Но вторжения еще не было.

КАЦМАН. Сам звонок — вторжение.

ТОВСТОНОГОВ. И все-таки неточно. А если это почтальон или подруга? Он же в таком случае вернется в свое кресло.

ВАЛЕРИЙ Г. «Переполох»?

ТОВСТОНОГОВ. Вот это уже лучше. *(Товстоногов еще раз прочел кусок от звонка до входа барыни, акцентируя все, что происходит с Колпаковым.)* Он уже вскочил! Оценка произошла мгновенно! Высший ее признак — звонок. Звонок прогремел, как пулеметная очередь. Вскочив, он из нулевого ритма попал в десятый. Он выдал себя! А что значит — выдал? Чего он испугался?

АСПИРАНТ. Георгий Александрович, а если пофантазировать, в какой момент Колпаков решил порвать с Пашей? Не кажется ли, что после того четверга, когда жена увидела их на мосту, что-то потом произошло и с Колпаковым?

КАЦМАН. На чем вы основываете свою фантазию?

АСПИРАНТ. На том, что Колпаков вскочил после звонка. Много ли раз Колпаков гулял с Пашей? Чья инициатива прогулок? Думаю, Паша настояла. Он не мог в маленьком городке, где его могут увидеть, сам предложить: пойдем гулять.

КАЦМАН. А где написано, что это единственная их прогулка? Чехов непременно бы написал; они гуляли по мосту впервые. И здесь они готовятся к традиционной прогулке.

ТОВСТОНОГОВ. Но я могу согласиться, что Колпаков может и отказаться пойти гулять. Это она хочет снова пройтись по мосту.

АСПИРАНТ. Колпаков и жена дома. Что-то в ней с того четверга изменилось. Он не мог этого не заметить.

КАЦМАН. Откуда вы это взяли?

АСПИРАНТ. Да вы же сами сказали: мадам — «внимательная и ласковая» — это и вызывает настороженность.

ТОВСТОНОГОВ. Но если она придет сюда — с его точки зрения это абсурд. Жена никогда не снизойдет до такого унижения.

АСПИРАНТ. Да, все их прошлое не позволяет допустить такой мысли. Но с четверга в семье что-то странное. Недаром же у Чехова есть в обстоятельствах этот четверг. И вдруг именно после четверга Колпаков почувствовал, что с Пашей, с этой хористкой надо завязывать. Это же не меняет предложенную вами логику.

КАЦМАН. А что это вам дает?

ТОВСТОНОГОВ. Это ему дает, что жена не может прийти сюда. Но вдруг? И все-таки на всякий случай скрылся с вещами... Предположим. И что по действию?

СЕМЕН Г. Он заметает следы.

ТОВСТОНОГОВ. Вы знаете, почему это не может быть действием? «Заметает следы» — ничего не дающее фигуральное выражение.

ВЛАДИМИР Ш. Он предопределяет...

ТОВСТОНОГОВ. Уже плохое слово сказали — «предопределяет».

ВАСИЛИЙ Б. Признаюсь, я пока не могу определить точное действие, но мне кажется, Паша нарушила некий последний договор. Он упрекает ее за это.

КАЦМАН. Упрекает? Каким образом?

ВАСИЛИЙ Б. А то, что вещи собирает в охапку и смывается — это не упрек?

КАЦМАН. Нужно найти более точный глагол.

ВЯЧЕСЛАВ Г. А может он обвиняет ее в приходе постороннего человека?

ТОВСТОНОГОВ. Давайте вернемся к началу. Какое ведущее предлагаемое?

ВАСИЛИЙ Б. Исходное? Противозаконная связь.

ТОВСТОНОГОВ. Стало быть, если где-то в мозжечке мысль: не дай Бог жена! То надо свалить с больной головы на порочную. Кто постоянно нарушает условия этой связи? Паша. То к ней без конца приходят подруги, то ей обязательно надо пройтись по мосту. Интимная обстановка, я — раздет! Сколько раз просил: никому в эти часы не приходить!

ВАСИЛИЙ Б. Сделать выговор, обвинить в нарушении договора.

ЮРИЙ Ш. Это требует текста.

ВАСИЛИЙ Б. Почему? Я могу это сыграть взглядом без всякой «французской игры».

ТОВСТОНОГОВ. Я бы сказал так: возложить на хористку ответственность за свой вынужденный уход.

В возникшей паузе было слышно, как вот-вот перегорит дребезжащая лампа в люстре. Все взвешивали определение действия Колпакова Товстоноговым. Наконец кто-то спросил:

— А «возложить ответственность» — это можно сыграть?

ТОВСТОНОГОВ. Не нужно быть педантом. Вникнув в суть борьбы, цели и обстоятельств, обнаружив импульс к действию, мы уже определили направление поиска, приблизились к праву на артиста. К сожалению, не только вам, но и мне бывает трудно найти глагол, убедительно взрывающий суть происходящего. Вот я запрещаю вам определять действие глаголами «дать понять», «объяснить», «доказать» и т. д. Но, к сожалению, и я часто вынужден пользоваться глаголами, с которыми теоретически пытаюсь бороться. Все решает, высекаете ли вы импульс? Видите ли глаза актера, готового выйти на сцену? Или не видите, усыпляя его своими рассуждениями? Самая распространенная болезнь режиссеров: в меру своей эрудиции комментирование авторского текста.

Когда перед вами два артиста, надо точно без словесного шлака довести анализ до локального круга обстоятельств и немедленно выйти на площадку. Все остальные рассуждения стараться оставлять за скобками. Даже полезная, но не вовремя сказанная информация может перегрузить артиста. Все, что мешает артисту придти к возникновению действенного импульса — это шлак, словесный сор. Мы сейчас говорим много лишнего, но это для того, чтобы научиться отделять зерна от плевел, научиться анализировать в плане нашей профессии, которая не терпит комментариев вне действенной сути. Значит, в следующий раз будем разбираться с мадам Колпаковой.

ВЯЧЕСЛАВ Г. А вот можно спросить насчет ее сквозного? Мы же готовимся. Обсуждаем. И так получается, что все-таки безделушки лезут, такие как цель прихода мадам.

ТОВСТОНОГОВ. Исключите безделушки — рассказ останется. Конечно, это будет другой рассказ, потому что у Чехова нет неважной детали, но суть рассказа будет той же. Важно понять, что безделушки — тот дополнительный момент, который подчеркивает главную тему. Можно забрать? Заберу. Но попутно наступлю на эту девку, а мужа навсегда отучу наносить пятна на репутацию семьи. А иначе, если убрать нравственную проблему, рассказ Чехова низводится до детектива. Мадам — не мелкая воровка. Она и не Остап в юбке, пользующаяся одним из ста сравнительно честных способов отбирания денег. Она — Жанна Д'Арк, совершающая подвиг сожжения достоинства, во имя возвращения мужа в лоно. Объективно мадам ограбила Пашу, но субъективно защищала честь семьи. И что интересно? Даже для нищей хористки ограбление не так страшно, как моральный удар. В конце рассказа она плачет не из-за того, что нет той или иной безделушки, а из-за предательства Колпакова.

ВЯЧЕСЛАВ Г. Согласен, но не могу избавить себя от вопросов. У Чехова есть фраза, что мадам видела на хористке драгоценности.

ТОВСТОНОГОВ. Видела. И что? Мы же не вымарываем этот момент. Поймите, мы ищем ему свое место! Но если это просто история ограбления — рассказ недостоин пера Чехова.

ВЯЧЕСЛАВ Г. И все-таки есть что-то...

ТОВСТОНОГОВ. Есть! Есть что-то! Но это «что-то» не есть главное! Иначе вы приходите к вульгарному социологизму.

ВАЛЕРИЙ Г. Наверное, я тоже отношусь к вульгарным социологистам, но ничего не могу с собой поделать. Поверьте, Георгий Александрович, я ничуть не меньше ощущаю нравственную драму, но мне кажется, она вырастает из ограбления.

ГЕННАДИЙ Т. Во имя чего жена хочет вернуть Колпакова в семью?

ТОВСТОНОГОВ. Во имя восстановления реноме, во имя той ложной морали, которой они живут. Про это рассказ Чехова.

ВЯЧЕСЛАВ Г. Зная, что целый месяц муж у хористки? Если мадам так беспокоится о реноме, то при всей своей выдержке месяц она ждать не будет. Должна быть последняя капля.

ВЛАДИМИР В. Это мы фантазируем, зная результат.

ТОВСТОНОГОВ. Нам это как раз важно. Важно фантазировать, предчувствуя перспективу. Не предрешать, а предсказывать — почувствуйте разницу — результат через сквозное действие, через действия в локальных конфликтах.

ВЛАДИМИР Ш. Но не надо делать из рассказа роман!

ТОВСТОНОГОВ. А почему не надо? Как раз надо из рассказа создавать роман, если автор позволяет это. Значит, у автора масштаб темы. И чем масштабнее вы раскрываете тему, чем ближе вы к роману, тем более вы приближаетесь к автору. Продолжайте.

ВЯЧЕСЛАВ Г. Мне кажется, такой каплей является весть о растрате. Жена узнала об этом, и вот тут уже ничто ее не могло остановить. Черт с ним, с мужем, но ее собственная жизнь, жизнь детей, благополучие, которого она лишается. Взять с любовницы все, что возможно...

ТОВСТОНОГОВ. Меня огорчают ваши этические позиции. Я бы даже сказал: гражданственные. Именно они сводят понимание Чехова к элементарному и примитивному.

ВАЛЕРИЙ Г. Он не вульгаризирует.

ТОВСТОНОГОВ. Как же не вульгаризирует, если и он, и вы нравственную проблему сводите к денежному конфликту? А в рассказе заложена тема фальшивой репутации, духовного ограбления, а ограбление материальное лишь сопутствует восстановлению этой репутации.

ВАЛЕРИЙ Г. Нет, с этим мы согласны.

ВЯЧЕСЛАВ Г. В итоге мы сходимся.

ТОВСТОНОГОВ. Плохо, что вас так долго и последовательно приходится убеждать в том, что должно быть исходной посылкой. Мне казалось, что должна быть изначальная планка понимания этой проблемы. Должен признаться, что меня напугал не только ваш этический уровень, но и уровень вкуса.

Помните, Плеханов как-то написал: «Я заканчиваю спор с вами на тему — поместится ли черт на кончике иглы или нет, — потому что мы не договорились о его существовании». Так вот, если мы не договорились о таких элементарных вещах, то нам дальше будет очень трудно работать.

Возьмем любой рассказ Чехова. Любую пьесу. Если передо мной два варианта трактовки, одна из которых дает возможность вскрытия нравственных проблем, вторая — детектив, где тонет нравственная проблема, я, не задумываясь, выберу первый.

ВЯЧЕСЛАВ Г. Мы испугали вас, но мы сами напуганы. Я вам скажу откровенно, что нас с Валерием пугает. Пугает то, что анализ локальных конфликтов мы должны делать на основе какого-то замысла...

ТОВСТОНОГОВ. А я о чем говорю? Что такое замысел? Ощущение темы. От чего это зависит? От вашего мировоззрения. Оно либо позволит ощутить масштаб автора, либо нет. Если вы держите в мозжечке тему достоинства, то не сведете историю к детективу!

ВЯЧЕСЛАВ Г. Поверьте, я и не думаю о детективе. Но у Колпаковой явно вырисовывается точный план действий!

ТОВСТОНОГОВ. Какой точный план? Какой? Она знает заранее, что будет отбирать у хористки деньги? Бог с вами! Прочтите еще раз рассказ. Зачем она пытается встать на колени? Чтобы у мужа в той комнате последние волосы дыбом встали! Ей необходимо раз и навсегда отбить у мужа охоту подобных развлечений! И с кем? С проституткой? Действие барыни через девку на мужа! Самое главное — муж! А попутно она расправляется и с этой проституткой, ко-

торая ходит в ее драгоценностях! Если же мы увидим, что мадам пришла только из-за денег, тема обесценится.

ВАЛЕРИЙ Г. Согласен, речь идет о достоинстве. Но механизм этой нравственной проблемы — деньги! Вот о чем я говорю! Уверен, что мадам берет деньги бессознательно. «Мало» — это мало не только денег, ей кажется, что окончательный удар хористке и мужу еще не нанесен. Но

она знает: слишком просто от нее не отделаешься!

ТОВСТОНОГОВ. Вы говорите: берет деньги бессознательно. Правильно! А мы анализируем, что персонаж сознательно делает. Что? Защищает семью от порочной женщины! В пафосе восстановления поруганной чести она попутно забрала еще и чужие вещи! Можно ли вымарать этот момент? Нельзя! Но не потому что рассказ потеряет смысл. Мысль Чехова останется той же! Но потеряется краска, манок, деталь. А, как следствие, в пафосе актрисы, играющей эту женщину, не будет хватать полета! А он этой женщине необходим!

Суть нашего спора в постановке акцента. Куда его поставить? Вы хотите на деньги, а они не могут играть у Чехова главную роль. Они лишь сопровождающий момент главной темы. Что делать, если сбивают частности? Если их можно трактовать и так, и так? Критерий один: высота темы рассказа.

К следующему разу задание: провести до конца разработку событийного ряда этого рассказа, с названием событий, с определением действий, с доказательствами границ кусков. Мы уже достаточно с разных сторон муссировали два события, поэтому мне хотелось бы, чтобы вы сами, каждый индивидуально, сделали бы этот анализ до конца. Ни с кем не советуйтесь. Мне важно, чтобы каждый, пусть с ошибками, открывал методологию для себя. Какие выводы нужно сделать из сегодняшнего занятия?

Во-первых, вы должны понять, что такое предчувствие результата. Текст персонажа и развернутые ремарки — опознавательные знаки результата, данные для его предвидения. Этими знаками надо поверять предполагаемый результат, который обязательно должен быть выражен в названии события. Во-вторых, имея в виду некий результат, надо подложить под него действенный глагол, который не только помогает артисту существовать, но и заставляет его придти к предполагаемому вами результату. Третье: название события должно исходить из конфликта, заложенного в нем. Конфликт должен дать название. Иными словами — название события должно предполагать определенное столкновение. Четвертое, а может быть, первое: ежедневно, ежеминутно воспитывать в себе умение найти локальный круг обстоятельств, дающий импульс к действию. Пятое: прежде чем вслух формулировать действие, сто раз проверить на себе, а научится мгновенно проверять на себе — приведет ли ваша формула к искомому результату?

Каждый из вас в течение занятия уходил в сторону от существа вопроса. Научиться фокусировать свою фантазию, проверять ее воображением. Общее поверять частным. Частное строить, исходя из общего. Этот закон диалектики нам необходим ежесекундно. Ну-с, на сегодня все.

ВАРВАРА Ш. А нельзя ли на следующем занятии что-то проверить ногами на площадке?

ТОВСТОНОГОВ. Пока рановато. Наступит время, дойдем и до этого этапа.

1 декабря 1975 года

ВЛАДИМИР В. Действие Колпаковой — предвкусить несчастье. В этом предвкушении — парадокс...

КАЦМАН. Предвкушать можно удовольствие, скандал, но не несчастье. Давайте пойдем от обстоятельств.

ВЛАДИМИР В. Она хочет застать их вдвоем. Войдя, она видит еще одну дверь и понимает, что муж спрятался. Ей надо сконцентрироваться, чтобы решить, как вести себя дальше.

КАЦМАН. Сконцентрироваться — не действие.

ВЯЧЕСЛАВ Г. Действие Колпаковой — застать врасплох. Его не застала, но все на столе: рюмки, тарелки.

КАЦМАН. Вошла, молча села, заплакала. И, наконец, сказала: «Мой муж Колпаков». Что за процесс?

— Мадам ожидала, что будет предприняты меры предосторожности.

ГЕННАДИЙ Т. Ей выгодно, чтобы муж оставался за дверью.

ВЛАДИМИР Ш. Она хочет уличить, дабы восстановить честь семьи.

КАЦМАН. Если хочет уличить, то почему не вытаскивает мужа сюда?

СЕМЕН Г. Это противоречит сквозному.

ВЛАДИМИР Ш. Дослушайте до конца. С появления барыни событие — «Несостоявшийся

эффект».

СЕМЕН Г. С появлением барыни «Переполох» кончается.

КАЦМАН. Какие основания утверждать, что с приходом барыни новое событие?

СЕМЕН Г. Действие Колпаковой — вызвать сострадание у Паши.

КАЦМАН. Вы хотите сказать, что барыня тут же начинает играть спектакль?

СЕМЕН Г. Идет полуспектакль.

КАЦМАН. Что значит — «полу»? А может, четверть?

ВЛАДИМИР Ш. Что хотела барыня? Открыть дверь, войти и — «Ты сволочь! И ты — сволочь!»

КАЦМАН. Почему тогда не взломать дверь?

ВЯЧЕСЛАВ Г. Она никогда так не сделает, она выше этого.

КАЦМАН. Это уже ближе. Барыня понимает, что ее муж прячется. Если бы он сидел здесь, был бы простой скандал. Она благородная и не может унизиться до такой пошлости.

Сборная СССР: Чурикова — Паша, Быстрицкая — барыня.

Как объяснить молчание Колпаковой?

ВАСИЛИЙ Б. Раз хористка врет, выработка нового плана.

КАЦМАН. А у Паши?

ВАСИЛИЙ Б. Защищать Колпакова до конца.

ВАРВАРА Ш. Собраться с мыслями для вступления в борьбу... Там текст...

КАЦМАН. При чем тут текст?

ВАРВАРА Ш. А разве текст не решает?

ВАСИЛИЙ Б. «Минута молчания» — новое событие. Собралась с мыслями, начались оскорбления.

КАЦМАН. У Колпаковой: заставить себя остаться здесь, в этом бардаке.

Она знает его, как облупленного. У него уже были походы налево, но не такой открытый, как этот. Колпаков боится жены — ее бесконечные мигрени, обмороки. Он верит. Из этого она исходит. Из того, что он клюет на ее унижения. Она хочет, чтобы там, за дверью, он почувствовал всю меру ее страдания.

ВЛАДИМИР Ш. Насладиться эффектом успеха. Событие «Экзекуция». Третье событие «Поимка с поличным».

22 декабря 1975 г.

Показ этапа работы над отрывками

Виктор Розов. «Затейник».

Вячеслав Г. — Сергей Сорокин.

Валерий Г. — Валентин Селищев.

Работа над отрывками из современной драматургии.

Студенты-режиссеры, занятые актерски, должны самостоятельно произвести анализ материала и показать предварительную заготовку. Раз в неделю строго по очереди отрывки курируются педагогами А. И. Кацманом и Б. Н. Сапегиным. На узловых этапах: начальном, где проверяется направление анализа; центральном, где намечается перевод анализа в сферу его воплощения; и

финальном, главном этапе доведения отрывка до законченного результата — в работу включается Г. А. Товстоногов.

ТОВСТОНОГОВ *(прерывая показ).* Давайте остановимся. Зря, между прочим, вы это не сделали сами. Скажите, разве не было никаких перемен? Разве с самого начала и до сего момента вы живете в одном событии?

ВЯЧЕСЛАВ Г. На мой взгляд, здесь два события: подготовка к выпивке и сама выпивка.

ТОВСТОНОГОВ. Разве этим определяется суть происходящего?.. Но, между прочим, в вашем показе особой грани между подготовкой к выпивке и самой выпивкой я не увидел. Псевдоправдивое произнесение текста по очереди — что оно дает? Вне вскрытия подлинного конфликта, столкновения, вне чередования событий? Кстати, сколько их здесь и как они называются?

ВЯЧЕСЛАВ Г. Мне кажется, три. Мы попробовали их определить, но это оказалось очень

трудным делом.

ТОВСТОНОГОВ. И для нас оказалось очень трудным делом вас смотреть. Не понимаю, как вы позволяете себе играть, не обнаружив цепи событий, действий?

ВАЛЕРИЙ Г. Мы пытались это сделать, Георгий Александрович. Начинается сцена с примирения.

ТОВСТОНОГОВ. Вот вам здесь по жизни легко или трудно?

ВАЛЕРИЙ Г. Мне как Валентину Селищеву?

ТОВСТОНОГОВ. Ну, конечно!

ВАЛЕРИЙ Г. Поначалу легко.

ТОВСТОНОГОВ. Неужели? Вы же сыграли неблаговидную роль в жизни Сорокина. У вас двоих есть прошлое, которое определенным образом влияет, проявляется в настоящем. А вам легко. Вот и получается сцена, где вы разговариваете с партнером, как со случайным попутчиком в поезде, и отсутствует напряжение.

В чем заключается главное отличие жизненной правды от художественной? В том, что если в жизни мы часто можем увидеть человека отдыхающего, находящегося в полном покое, то в сценическом произведении вот такого полного покоя быть не может! Покой может быть только мнимый!

Если же вас тянет к подлинному покою, значит, вы живете неверно! Пусть это будет критерием проверки вашего существования! Раз вы спокойны, стало быть, и нам незачем следить, остается лишь слушать слова...

КАЦМАН. Которые плохо слышны.

ТОВСТОНОГОВ. А тут все взаимосвязано: нет столкновения — бормочется текст. И заканчивается то, ради чего вы пришли сюда заниматься. Да и нам лучше дома, в уютной обстановке прочесть эту пьесу.

Зачем нам необходимо вас, студентов, обучающихся на режиссерском факультете, окунуть в море актерской профессии? Чтобы вы сами на своей шкуре почувствовали, что такое бездейственная пустота! Чтобы вы, как будущие режиссеры, понимали, насколько беспомощен актер вне ощущения сути происходящего, вне целенаправленной логики действия!

Если покой по результату, то изнутри острейший конфликт! Сопротивление обстоятельств, доведенных до логического максимума! Я приводил вам недавно пример: пляж, люди, загорая, одурели от жары, перевернуться на другой бок — событие! Существование острейшее! А вы спокойны, подлинно спокойны. Нельзя себе это позволять. Вы должны сразу проанализировать, где та причина, которая позволяет вам прибывать в подобном качестве?

ВЯЧЕСЛАВ Г. Трудно определить, на чем строится наше столкновение. Мне казалось, что обстоятельство выпивки — поворотное.

ТОВСТОНОГОВ. Если б ларек был закрыт, состоялась бы ваша повторная встреча? Состоялась. Значит, наличие водки должно обострить то главное, что отсутствовало сегодня.

ВЯЧЕСЛАВ Г. Я думал, что мое действие — напиться. В событии «Выпивка».

ТОВСТОНОГОВ. Напиться? Само по себе «напиться» не может быть действием, если, конечно, не исключительное обстоятельство: соревнование — кто больше кого выпьет? Что же

главное в экспозиционном куске? В чем его существо? Ведь столкновение уже изначально, а не только тогда, когда вы вступите в область прямого открытого конфликта. Мы следим за тем, что поначалу нам кажется непонятным, постепенно разгадывая загадку ваших прошлых и настоящих отношений. И вы должны не выпускать наше внимание из русла вашей борьбы. Спокойно, вне прошлого проговорить экспозицию, на эмоциональном заводе покричать друг на друга в лобовом столкновении — это и есть то, с чем борется наша методология.

ВЯЧЕСЛАВ Г. Конечно, я задавал себе вопрос: для чего напиться? Я играл по действию «напиться», потому что до конца не уверен, виновен ли Селищев в истории с запиской?

КАЦМАН. Интуитивно Сорокин убежден в этом, только у него нет доказательств.

ТОВСТОНОГОВ. На поверхности сцены — захламленная комната, водка, килька, а на самом деле, пока мне еще непонятная, а вам предельно ясная борьба. Плохо, что вы позволяете себе играть, не зная, что вам надо делать. Мы занимаемся методологией, неужели вы не понимаете, что это методологически неверно? В таком случае воспитанный артист или бьется, как рыба о лед, и

сам предлагает действие или останавливается и говорит: «Не знаю... Не понимаю... Объясните, пожалуйста».

ВЯЧЕСЛАВ Г. За время самостоятельных репетиций у нас накопилось много вопросов.

ТОВСТОНОГОВ. Много — это тоже плохо. Должен быть всего лишь один вопрос: что мне делать? Какое действие?

ВЯЧЕСЛАВ Г. Но я не могу найти, что мне делать, не определив сквозное действие роли.

КАЦМАН. Да не лукавьте, Слава! Приблизительное ощущение сквозного действия в целом у вас есть: разобраться в прошлом, восстановить истину! А вот здесь, в экспозиционном куске, на этом конкретном участке, что вы делаете? Что делает Валерий?

ВАЛЕРИЙ Г. Мне нужно создать дружескую атмосферу для того, чтобы приступить к главному: заставить Сергея признаться в своем поражении. И по тексту это сходится.

ТОВСТОНОГОВ. Ну вот! А вы говорили, что Селищев спокоен. Когда человек хочет создать дружескую атмосферу, он входит в область искусственного существования, правда? Причем, активного! Ведь когда дружеская атмосфера естественна, о ней не думаешь, она существует подсознательно... Значит, один ищет расположения, а второй?

КАЦМАН. А Сорокин поглощен, каким образом подойти к главному? То, что Селищев ищет расположения, мешает Сорокину взять сходу этот барьер. Слабому человеку, а Сорокин слабый человек, очень трудно. И чем больше Селищев пытается расположить вас к себе, тем более вам труднее найти в себе силы перейти к главному — вот действие.

ТОВСТОНОГОВ. Можно в идеале нафантазировать такую ситуацию, где Селищев будет неуязвим и никакого скандала не будет.

КАЦМАН. Вот в чем он неуязвим? Это уже другое дело. Таким образом, Сорокин хочет найти в себе силы начать разговор.

ВЯЧЕСЛАВ Г. Почему аксиома: хочу разобраться в прошлом, выяснить все до конца? А если: не хочу выяснять, не хочу разбираться? Я уже отрезал все пути и не хочу туда возвращаться! Моральная сила Сергея не в мести. Уж коли испугался тогда, сдался тогда, то и теперь молчи! Не он инициатор этой встречи. Селищеву он более необходим. Монолог Сергея должен возникнуть неожиданно для него самого. «Поганым стал». Что это? Это искренне? Может быть, это прокольная фраза? Отчего Сорокин начинает говорить? Оказывается, Селищев ничего не знал. А Сергей был уверен, что Селищев все знал. И весь монолог: открыть глаза на правду. А потом, оказывается, Селищев знал, а я, рассказывая, был шутом. Поэтому в начале сцены пью не для смелости, а уходя от разговора.

КАЦМАН. Он пьян от встречи. Ему нужно выпить, чтобы протрезветь и найти истину.

ВЯЧЕСЛАВ Г. А разве не заглушить это желание? Ведь поначалу я не хочу разговаривать. Сколько лет прошло. Да, это болит, но разбираться — значит, стать и мелким, и слабым. И бессмысленно, столько лет прошло. Зачем копаться в грязном белье? Сорокин уговаривает себя не опускаться до бесполезного копания.

Это потом из него монолог прет. Мне кажется, он давит в себе: добраться до истины... И стоит ли к ней подходить?

ТОВСТОНОГОВ. Вас соблазнила эта логика. Но, повторяю уже в который раз, вы должны научиться предвидеть результат. Ложная посылка, Слава, как показала практика — ложная! Вы даже сейчас, по-моему, не совсем понимаете, что получилось? Вы вышли на бытовую зарисовку: наливают, закусывают, пьют, а больше ничего не происходит. Я все ждал, когда вы остановитесь, а вы — если бы я вас не остановил — могли бы так спокойненько доиграть до конца. Вот смотрите, что выходит, когда сознательное загоняется в подсознание, а сознательно — ничего, кроме выпивки! Пятнадцать минут вот так, на пустом месте, вы не имеете права существовать ни как актеры, ни как режиссеры. Вы должны были сами это почувствовать и наложить себе запрет на подобное существование. Табу. Иначе беда, если не катастрофа.

ВЯЧЕСЛАВ Г. Я верю, Георгий Александрович, я просто хочу разобраться...

ТОВСТОНОГОВ. Я и пытаюсь вам помочь... Вот когда я вижу: сидят два человека, вроде бы, по-дружески разговаривают, но висит какая-то загадка... Но ничего не висело. Всем хотелось спать. Если я, зритель, вижу: сидят и пьют, если ничего, кроме визуальной стороны, нет, я засыпаю. Если разгадываю, что за этим диалогом стоит, тогда мне становится интересно. Не замечали,

что процесс раскрытия загадки, интереснее, чем отгадка?

ВЯЧЕСЛАВ Г. Я искал внутренний конфликт.

ТОВСТОНОГОВ. Я не отрицаю, что у вас внутренний конфликт. Конечно, нужны качели, полюса. Конечно, борьба. С одной стороны — цель, с другой — обстоятельства. Проблема: что делаю сознательно и что мешает? На мой взгляд, Сорокин пьет не для того, чтобы заглушить, а для того, чтобы найти в себе силы для, может быть, бесполезного, ненужного, запоздалого, но так необходимого вам разговора. Он понимает, что если сегодня не наступит момент истины, больше его не будет никогда. Он хочет совершить что-то такое, что ему не позволяли долгое время. Что он делал, купив водку? Сидел, ждал, думал. Хотел выйти на тему. Готовился к тому, с чего начать? И вдруг отступил. Потом отступил еще и еще раз. И когда, казалось, разговора не будет, из него брызнул фонтан.

ВЯЧЕСЛАВ Г. Пьеса называется «Затейник». У Розова же это неспроста? Сорокин опустился. «Затейничество» вошло в его в кровь. Чувствую, что Селищев оправдывается, и заранее оправдываю его. Как готовиться? К чему? Все время одна мысль: после стольких лет начинать разговор — глупость.

ТОВСТОНОГОВ. Какая глупость, Слава? Пьеса про это. Про то, как ожило то обстоятельство, которое перевернуло вашу жизнь! Для него нет срока давности!

ВЯЧЕСЛАВ Г. Согласен! Но мне кажется, есть опасность упрощенного решения: мне бы не хотелось сыграть мстительного человека.

ТОВСТОНОГОВ. Он восстанавливает истину! Это не месть!

ВЯЧЕСЛАВ Г. Но я боюсь, что это будет выглядеть, как месть.

ТОВСТОНОГОВ. При чем тут месть? Как вы можете ему отомстить? Вы живете на разных планетах!

ВЯЧЕСЛАВ Г. Да, моя планета — «Затейник»! Это падение, но что поделаешь? Но в глубине души...

КАЦМАН. Но в глубине души Сергей хочет подняться? Хочет! И сегодня есть шанс. Вот он. Разговор необходим. Иного случая не будет! Собрался, вошел, и споткнулся. Один раз, второй. И стал вести себя унизительно! Как лакей взял сдачу!

ВЯЧЕСЛАВ Г. А это как раз для того, чтобы отрезать путь к монологу. Пусть он думает, что я лакей. В глубине души я все равно храню достоинство.

ТОВСТОНОГОВ. О чем вы говорите, Слава? Сорокин потерял достоинство и сам давно уже это понимает. И мы следим за тем, как он возвращает достоинство, весь этот отрывок. Если бы он был с достоинством, водку пить с Селищевым не стал, а сдачу швырнул бы ему в лицо!

ВАРВАРА Ш. Сергей не может этого сделать. Он знает: у него впереди разговор.

ТОВСТОНОГОВ. Знает! Может, и не хотел пить. Надо проверить. Но без водки не осмелился. Не хватило сил. Я должен видеть, как вошел человек, явно готовившийся сказать что-то

важное, но передумал. Почему Сорокин уступает? Я должен читать причины. Хочу одно, делаю другое. Сорокин все время совершает обратное тому, что ему самому хотелось бы.

Смотрите, Слава, как вас должна обезоруживать каждая реплика Селищева. То, что Селищев говорит о счастливом билете, сваливая все на судьбу, — все это вы пропускаете, а ведь при правильном существовании каждая его реплика является топливом, которое не только подогревает, а иногда обжигает!

А вы, Валерий, чувствуете, что предстоит что-то важное? Вот вы очень подробно играете последствие истории с невидимой нами ушедшей дамой, а главное, все, что связано с приходом Сорокина, с завязкой отношений, пропустили. А какой у вас был внутренний монолог перед приходом Сорокина?

А у вас, Слава, какой был внутренний монолог, когда вы несли сюда пол-литра?

«Скажу, скажу!» А когда вошел сюда, увидел такую обезоруживающую улыбку, такую радость на лице Селищева. Минуту назад этим пол-литром хотелось по физиономии, а сказал: «Давай тяпнем». Для вас, Валерий, эта встреча тоже имеет огромное значение. Текст: «Нам с тобой всегда было трудно», — это правда? Он подает старые отношения с выгодной для себя позиции.

ВАЛЕРИЙ Г. Перетасовывает карты.

ТОВСТОНОГОВ. Да! По вашей логике: встретились два когда-то близких знакомых, даже

два друга, которым нужно поговорить. Наконец-то встретились. Был когда-то в их жизни неприятный прокол, пятно, которое нужно смыть, ликвидировать и разъехаться друзьями.

ВАЛЕРИЙ Г. Друзьями? Я хочу, чтобы он признал поражение.

ТОВСТОНОГОВ. Он и так поражен. Дальше некуда. Наоборот, идеальная цель: расстаться по-хорошему.

ВАЛЕРИЙ Г. Я потом скажу, что мог бы стереть его в порошок.

ТОВСТОНОГОВ. Это вы скажете потом. И это, действительно, правда. А сейчас вам нужно создать ту тональность встречи, которая не позволила бы выявить то, что на самом деле произошло. Искусственная экзальтация! Совсем не похоже на подлинное существование. Оно должно создавать препятствие, чтобы Сорокин не мог ничего сказать. Я должен до конца следить за тем, чья возьмет? Иначе нет борьбы.

Вы, Слава, должны войти сюда и принести монолог. Вам необходима истина. Пока ждал, прокрутилась вся жизнь. Прошлое восстановилось до мелочей, до фраз. Будто вчера все было. Вопрос один: с чего начать? А так готов. Вошел. Но осечка. Первая. Вторая. Я должен увидеть атомы. Что и когда вас сбивает? Уже даже взгляд Селищева. Улыбка. И так далее. И монолог стерся. А потом обнаружить, где и когда вы заново стали к нему готовиться.

ВАЛЕРИЙ Г. Георгий Александрович, давайте попробуем начало.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, давайте. Что бы мне хотелось найти? Вначале мы должны видеть Селищева таким, какой он есть на самом деле. И тут должна быть незаметная, но впоследствии запомнившаяся разница. Как только проводил женщину, стал готовиться к встрече. Человеку всегда свойственно думать вперед, а не о том, что он сейчас делает. А вы думали сейчас о настоящем. Это неверно.

Чем вы, Валерий, живете до прихода Сорокина?

ВАЛЕРИЙ Г. Мне надо настроиться на главный вопрос: насколько Сергей в курсе той истории? Что он знает обо всем былом? Трудно жить с загадкой. Убийцу тянет на место убийства.

ТОВСТОНОГОВ. Нам важно, Валерий, чтобы вы по отношению к входящему были спиной. Вот вошел Сорокин — развернитесь к нему.

ВАЛЕРИЙ Г. А вы не увидите тогда улыбки.

ТОВСТОНОГОВ. А может, нам выгодно как раз не увидеть вашей улыбки!? А по лицу Сорокина догадались бы о ней. В кино я бы камеру перевел с Сорокина, увидевшего, как вы улыбаетесь, на вас.

Слава, вы вошли в неверном ритме. Вы должны войти в полной решимости начать разговор... А ну-ка, давайте по-другому. Валерий, спрячьтесь! Входите, Слава! Ну и что? Что бы вы стали делать? Вы оставили его с дамой?

ВЯЧЕСЛАВ Г. Да, сидел, ждал, когда она уйдет.

271

ТОВСТОНОГОВ. Где? За дверью? Сцена начинается с того, что Селищев долго смотрит ей вслед. Он бы увидел и вас.

ВЯЧЕСЛАВ Г. Нет, я был где-то далеко. Он с женщиной, хотя женат на... В общем, далеко был. Видел, как дама вышла, и, не торопясь, двинулся к себе...

ТОВСТОНОГОВ. А если осторожно войти в комнату, оглядеться? Странно. И почему бы Селищеву не подбежать сзади и не обнять Сергея? Вот! И встретьтесь глазами! Растормошите Сергея, встряхните его, заставьте увидеть вашу улыбку. Достаточно с этим отрывком. Мне важно, чтобы вы поняли, как все сложно. Мы с трудом нашли вариант начала. Если бы вы к следующему разу обнаружили таким образом первые три минуты, это было бы лучше, чем пятнадцать минут бездействия. Но хорошо, что хотя бы вы двинулись в этом направлении.

22 декабря 1975 года

А. Вампилов. «Прощание в июне»

Семен Г. — Фролов. Василий Б. — Букин.

Букин с ружьем стоит посреди двора.

Фролов *(развалился на скамейке).* Не понимаю, на что ты еще надеешься? Неужели ты думаешь, что она полетит с тобой на север? Она прекрасно знает, что по дороге вы забудете ее где-

нибудь в кабаке. Ты и твой лучший друг Гомыра.

Букин. Я понимаю, Гриша. Ты, во что бы то ни стало, хочешь разбить молодую семью.

Фролов. Твоя песенка спета. Через месяц я посажу тебя на самолет, и мы помашем друг другу на прощание. В это время Маша будет ждать меня на вокзале. Тебя это устраивает?

Букин. Не надо, Гриша. Я впечатлительный. Возьму и выстрелю.

Фролов. Ружье тебе идет, бандит.

Букин. «Это все ландыши виноваты».

Фролов. Мародер.

Букин. «Этих ландышей целый букет».

Фролов. Жизнерадостный погромщик.

Букин. Гриша, ты хорошо воспитан и знаешь, как себя вести. Во всех случаях жизни.

Фролов. Тебе это не нравится?

Букин. Почему же? Мне нравится. Я даже тебе благодарен. Ты всегда умел вовремя остановить. Поправить. Удержать... Я тебе просто завидую. Ты — организованный человек, цельная натура. У тебя удивительный такт и большое чувство меры...

Фролов. Вот так всегда узнаешь со стороны, что ты неплохой человек.

Букин. С тобой никогда не наделаешь глупостей. В любом случае ты знаешь, как надо себя вести. Гриша, скажи, что делать, если тебе хочется выстрелить в человека?

Молчат. Игра принимает серьезный оборот. Фролов поднимается, подходит к Букину.

Вот что интересно. Ведь до этой самой минуты ты себе ничего такого и представить не мог.

Фролов. Дай сюда.

ТОВСТОНОГОВ. Я бы сказал: не получилось. Те же ошибки, что и в розовском «Затейнике». Только там — на ритмическом нуле, здесь — эмоциональный мотор. Ни событий, ни действий, наигрыш, крик.

КАЦМАН. Энергия на пустом месте.

ТОВСТОНОГОВ. В каком событии вы живете, можете сказать?

ВАСИЛИЙ Б. Подготовка к мести.

ТОВСТОНОГОВ. Что вы совершаете по действию в этой подготовке?

ВАСИЛИЙ Б. У меня намечается взрыв.

ТОВСТОНОГОВ. Взрыв? Поэтому так орали?

ВАСИЛИЙ Б. В первом куске я не орал.

ТОВСТОНОГОВ. А что вы делали?

ВАСИЛИЙ Б. Я сдерживался от взрыва.

ТОВСТОНОГОВ. Старайтесь уходить от определения действия «скрываю», «сдерживаюсь». Я не понял, почему вы взяли ружье? Какое событие было до того, как взяли? Не можете ответить? Ужасно! Как же вы могли начать действовать, не зная этого? Оговорите круги обстоятельств.

СЕМЕН Г. Вчера было распределение. У Букина — на север. У Маши — свободное. Если Маша поедет с ним, я проиграл.

ТОВСТОНОГОВ. Что по действию в первом куске?

СЕМЕН Г. Я хочу его взбесить, сознательно провоцирую, чтобы узнать, есть ли у него дополнительные сведения?

ВАСИЛИЙ Б. А я в первом куске хочу уйти от провокации.

ТОВСТОНОГОВ. И как меняются действия?

ВАСИЛИЙ Б. Фролов — победитель, я — побежденный. Сказав: «...мы помашем друг другу на прощание. В это время Маша будет ждать меня на вокзале», — Гриша открывает карты, и от этого возникает...

ТОВСТОНОГОВ. Что?

ВАСИЛИЙ Б. Унизить его, уничтожить, как личность.

ТОВСТОНОГОВ. И где возникает ружье?

ВАСИЛИЙ Б. Там, где Фролов мне говорит: «Твоя песенка спета».

ТОВСТОНОГОВ. Скажите, Сеня, не кажется ли вам, что есть момент, где Фролов не допускает, что Букин выстрелит в вас, но есть, где допускает? Где этот момент? Очень много пропускаете в восприятии друг друга, будто заранее знаете все наперед. А весь смысл сцены в том, что ни-

какого заранее разработанного плана не было. Ничего не происходит преднамеренно. Все рождается на наших глазах... Плохо, что позволяли себе эмоционально механически существовать, а в результате, как и предыдущая пара, были на нуле. И там, и там неправда. Еще раз начните, пожалуйста.

ВАСИЛИЙ Б. Давай, как у Вампилова: ружье уже в руках.

Начали. У Букина ружье. Он молча прогуливается. Фролов, сидя на скамейке, наблюдает за ним.

ТОВСТОНОГОВ. Василий, а почему вы так долго молча гуляете? Что, у Семена первая реплика? И вы ждете ее? У кого из вас первая реплика? Или вы играете в игру: кто кого перемолчит?

СЕМЕН Г. Первая реплика моя: «Не понимаю, на что ты еще надеешься?». Но он уже с ружьем, и я наблюдаю за ним. Мне надо накопить вопрос.

ТОВСТОНОГОВ. Скажите, а вам Букин очень нужен?

СЕМЕН Г. Естественно. Он — объект. Я жду его взгляда. Мне кажется, пауза должна работать на меня. Мне выгодно его завести, увидеть его нерв и тогда спросить.

ТОВСТОНОГОВ. Правильно! Только чем вы индифферентней по отношению к Букину, тем вы скорее его заведете. А затем и выясните все, что вам нужно.

СЕМЕН Г. Но как я могу завести Букина на разговор, если он даже не смотрит на меня?

ТОВСТОНОГОВ. Не смотрит — это как раз и бесит. Букин — взбунтовавшаяся марионетка! Смотри-ка, кукла превратилась в личность!.. Говорите!.. И говоря: «Не понимаю, на что ты еще надеешься?» — не надо смотреть на Букина, так вы скорее вынуждаете его к объяснению!.. Вы правильно сказали: надо его разозлить, взбесить, чтобы расколоть. «Неужели ты думаешь, что она полетит с тобой на север?» Неправильно говорите о том, куда она полетит. Не север важен. Другое: «Неужели она с тобой полетит»? «Она прекрасно знает, что по дороге вы забудете ее где-нибудь в кабаке», — сострите. Вот тут взгляните на Букина. Как он серьезен. «Ты и твой лучший друг Гомыра», — опять плохо. Делаете ударение на Гомыре, и никому не известный Гомыра стал самым главным в этом куске. Сеня, а вы видите, что Букин задет?

СЕМЕН Г. Да.

ТОВСТОНОГОВ. Тогда не кричите, лучше его раздразнить спокойствием: «Маша будет ждать меня на вокзале». Вот, это лучше, чем белым голосом орать. Василий, и вам надо прикрыться юмором: «Ты, во что бы то ни стало, хочешь разбить молодую семью?»

ВАСИЛИЙ Б. Мне с юмором?

ТОВСТОНОГОВ. Да! Подложите: «Это не положено».

ВАСИЛИЙ Б. А где же перелом?

ТОВСТОНОГОВ. Так вот он и есть.

ВАСИЛИЙ Б. Значит, я принимаю его условия игры? Ты юморишь, и я принимаю?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно!

ВАСИЛИЙ Б. Но мне сейчас совсем не до юмора, я уже на грани срыва!

ТОВСТОНОГОВ. И выглядите дурак дураком! Неужели вы сами не чувствуете? Разве можно серьезно говорить про «молодую семью»? Обратите внимание на оборот вампиловской фразы, у него с юмором как раз было все в порядке. «Ты во что бы то ни стало хочешь разбить молодую семью?» Это же не месткомовское собрание, где о себе вот так всерьез можно было бы сказать: «молодая семья»?! Нет, сейчас вы улыбнулись и сняли серьезность момента. Юмор не обязательно реализуется через улыбку. Если Букин способен в этот момент вот так, без напряжения, улыбаться, то ничего решительного не предстоит. Человек, пострадавший от приятеля, способного разбить молодую семью, сам способен на многое. Способен и отомстить — вот что должно за этим стоять. А у Фролова продолжение игры. Букин задет.

Что такое? Почему «Твоя песенка спета» на шепоте? Вы все время окрашиваете фразы интонациями. Будто заранее придумываете: так окрашу или так. Наиболее распространенная ошибка! Еще раз с «молодой семьи». Нет, Василий! А попробуйте полувопросом про молодую семью. Сеня: «Твоя песенка спета», — ответьте: да, точно, ты угадал мой замысел! Именно! Я твою молодую семью хочу разбить! Да, голубчик, любовь сильнее узаконенных моральных проявлений! Это фатально! Нет! Почему: «Твоя песенка спета», — три ударения? Зачем ударение на «песенке», будто вы — Кобзон? Вы же режиссер! Что за глупистика какая-то? Вы же можете просчитать:

возможны три ударения, два из которых — идиотские!? Зачем же вы выбираете одно из них? «Твоя песенка спета», — подчеркните только «спета». «Спета!»

И вот начало нового события. «Не надо, Гриша. Я впечатлительный». Игрушка, палочка превратилась в оружие. А ведь могу убить. И Букин сам испугался этой своей мысли. Сеня, прежде чем сказать: «Ружье тебе идет, бандит», — отыграйте тыл, не торопитесь... Вот, правильно! Вот это надо, Фролов настолько не ожидал, что даже не думал, куда бежать в случае чего? А вы, Василий, не держите ружье, как палку, теперь это оружие. Встаньте в позицию и не двигайтесь. Вот так, Гриша, буду стоять до конца.

Ну, почему зашептали, Вася? Нет конфликта, нет столкновения, не ищете раздражитель в партнере. И тембр голоса Гриши, и выражения его лица — все должно раздражать! Вот, хорошо сжал ружье, больших усилий стоит не дать им партнеру в морду. Еще раз, возьмите повыше... Вот вы хорошо взяли ружье и сжали его, но: «ну, что ж, я понимаю, ты издеваешься, но не советую идти дальше, не играй с огнем», — вот этого нет в подтексте. А ну-ка, в шутку, а не всерьез, направьте на него ствол.

«Молчат. Игра принимает серьезный оборот. Фролов поднимается, подходит к Букину».

Неторопливо, но решительно перешел. Стоп! А если вам даже не идти сюда? Сядьте там, на камень.

СЕМЕН Г. Вот это очень хорошая мизансцена! Очень хорошая, потому что мне еще рано...

ТОВСТОНОГОВ. Мне не надо рассказывать историю болезни. Действуйте!..

Достаточно. Дальше самостоятельно. Мне больно, что вы не усвоили следующее: мало определить действие, препятствия на его пути. Необходимо выработать вкус к тщательной, подробной, методологической проработке через действие частностей, его составляющих. Это адская работа. Должно быть ощущение, что на это нужны годы. Только тогда будет толк. Итак, найти за текстом и ремарками действие, дающее предполагаемый результат. Выстроить его наиподробнейшим образом через цепь препятствий. Существовать, а не обозначать действие.

274

29 декабря 1975 года

Михаил Рощин. «Валентин и Валентина»

Лариса Ш. — Валентина. Владимир В. — Гусев.

КАЦМАН. «Не дать ей возразить» — не атом! Надо примитивнее: «Не дать ей открыть рот!» Действие меняется на «не люблю военных». И оценка может быть даже наигранная. Остряк, трепач, душа компаний. «Что вы знаете о военных?» — это не вопрос. Треп. Если бы она ответила «не знаю военных», было бы легко. Но у нее отец — военный. Текст красить не надо, но иногда, передразнивая, как бы читая мысли партнера, имеете на это право. Рассказ о сестре, которая жила со Славиком, — это же бестактность. Надо извиниться перед ней, проверить взглядом, пристроиться, сделать цезуру. И вам, Лариса, надо проглотить это. Одесский красавец, текст построен репризно. Здесь тот случай, когда можно купаться в тексте.

— Не хочется уходить в жаргон.

КАЦМАН. Пока это не грозит. Наоборот: «Что вы знаете о военных?» — это жаргон, а вы переводите на бытовой язык. В чем тут дело? Гусев впервые столкнулся с тем, что он не нравится. По цели должно быть: обаять, очаровать ее. В Москве для москвички он сознательно вьщает одесский диалект. «Шоб вы знали», — это присказка, а вы: «Не хочу так говорить». Отелло черный, а вы, играя Отелло, хотите быть светлым! Тогда вам вообще противопоказана эта роль. Пластинки, библиотека не просто хорошие, а уникальные. Лариса, вам надо не поощрять треп, а прекращать его. Сейчас впечатление, что вы сбежали сюда, чтобы завлечь Гусева. Она думает о Валентине.

ВЛАДИМИР В. Сцена — искушение. Я понравился Валентине.

КАЦМАН. Гусеву показалось, что он понравился. Это может быть. Но чтобы она выбирала между Валентином и вами? Нет. В этой пьесе такого быть не может. Вам показалось, что вы у нее прошли.

ВЛАДИМИР В. Что-то стало рушиться, а раньше у меня получалось.

КАЦМАН. Откуда вы знаете? Кто вам сказал?

ВЛАДИМИР В. Чувствовал, получал удовольствие.

КАЦМАН. Удовольствие должны получать зрители. Запомните закон: если вы понравились себе тем, как сыграли, следовательно, вы плохо играли. Надо помнить, как сыграл партнер.

Не скисайте от моих замечаний. Замечания мешают дилетантам. Потому что они дорожат самочувствием. О самочувствии не надо думать. Отказавшись от предыдущего самочувствия, можно приобрести новое, более глубокое. Надо думать о действии, об обстоятельствах. Не прибавляйте после каждой фразы «Валечка». Ну, что вы делаете выдох и идете на страшную работу? Монолог о хлопцах — ничего не врет. «Армия — не карусель с лошадками» — это кого-то посадил на гауптвахту, кого-то довел до трибунала, но зато когда в поход... И его любят ребята, любят. Вот этот монолог произвел на нее наибольшее впечатление. Она думала: он пижон. И увидела, что в этом человеке есть что-то настоящее. И ей, и ему не нравится разврат.

9 февраля 1976 года
2 КУРС, 2 СЕМЕСТР
ПЕРВОЕ ЗАНЯТИЕ ПОСЛЕ ЗИМНИХ КАНИКУЛ

Виктор Розов. «Затейник»

Вячеслав Г. — Сергей Сорокин.

Валерий Г. — Валентин Селищев.

Примерно в середине отрывка студенты сами прервали показ.

ВЯЧЕСЛАВ Г. Не пошло, Георгий Александрович, забыли все за каникулы, не вошли.

ТОВСТОНОГОВ. У вас была большая дистанция, чтобы «войти».

ВЯЧЕСЛАВ Г. Нам надо было раньше прерваться.

ТОВСТОНОГОВ. Правильно, что остановились. Я давно хотел вас прервать, но потом решил: пусть курс увидит общую ошибку: все время находитесь в словесной сфере и не ищете выхода из-под груза текста.

САПЕГИН. Сейчас потеряно то, с чем сюда пришел Сорокин. Я же, входя, имею к Селищеву нечто. Он мне нужен. А сейчас нет этой нужности. И как я отхожу от задуманного разговора? И как возвращаюсь к нему? И как Селищев меня сбивает с разговора — вот что важно.

ТОВСТОНОГОВ. А сейчас перекидка словами. И мы, зрители, слушаем текст, который можем прочесть дома. А действие не прочесывается.

ВАЛЕРИЙ Г. Взаимодействие. У нас нет взаимодействия, я чувствую.

ТОВСТОНОГОВ. Для того, чтоб было взаимодействие, как минимум, действие необходимо. Трудный отрывок. Диалог затягивает вас в область слов, а только слова — это еще не театр. Здесь, как нигде, особенно четко должна быть решена жизнь за текстом, обнаружены поворотные обстоятельства, иначе говоря, события, проявлена физическая основа действий. В лучшие моменты то, что вы делали на площадке, было похоже на радио-спектакль. Но как это далеко от того вида театра, которым занимаемся мы. У вас должен выработаться следующий критерий в оценке построения сцены. Если словесная сфера преобладает, если произносимое персонажами не входит в зрителя непроизвольно, если мы начинаем ловить себя на слушанье текста, значит, уже что-то неверно в анализе обстоятельств. А почему вы отменили в начале сцены проводы воображаемой женщины, с которой вы здесь проводили время?

ВАЛЕРИЙ Г. Если я смотрю в окно, то вижу возвращение Сергея.

ТОВСТОНОГОВ. И хорошо. Увидел и спрятался. Как же так? Такое выгодное для вас обоих начало. Если Сорокин до сих пор влюблен в Галину, которая стала женой Селищева, то мне кажется важным, что в день рождения Галины ее муж в доме отдыха приглашает женщину из Киева в сарайчик своего старого знакомого. Ведь весь поворот жизни Сорокина связан с той двадцатилетней давности запиской Селищева о самоубийстве, если Галина не выйдет за него замуж, с разговором отца Селищева — работника НКВД — с Галиной о своем сыне, с просьбой Галины к Сергею куда-нибудь уехать.

ВАРВАРА Ш. Не верится, что Сорокин мог забыть, что сегодня день рождения Галины, если это единственное светлое, что у него осталось.

ТОВСТОНОГОВ. Сергей забыл не то, что у нее девятнадцатого день рождения, а то, что сегодня девятнадцатое число. Он выпал из времени, понимаете? Ему безразлично, какой сегодня месяц, число, год. Он не считает дни, не следит за ними.

Михаил Рощин «Муж и жена снимут комнату»

Владимир Ш. — Отец.

Василий Б. — Сын.

Варвара Ш. — Голос женщины.

ТОВСТОНОГОВ *(после показа отрывка)*. Если не знаешь пьесу, то ничего не понятно. У курса общая болезненная тенденция: словесная сфера с иллюстративными физическими приспособлениями. А существо происходящего не вскрыто. Вы что, не репетировали в каникулы? Тогда

я ничем не могу помочь. Утонули в тексте, а взаимоотношения не выстроены никак! До тех пор, пока сын не сказал: «Отец», — невозможно было догадаться, что вы отец и сын.

ВЛАДИМИР Ш. Трудность отрывка в том, что все обстоятельства, через которые что-то могло бы быть здесь понятным, находятся за пределами сцены.

ТОВСТОНОГОВ. Это всегда в драматургии. Всегда прошлое мы читаем через настоящее. О прошлом мы догадываемся по тем поступкам, тем взаимоотношениям, той линии действий, которую видим сейчас. Итак, я не понял ваших семейных уз, не поверил в отцовские отношения, не прочел, что сын пришел с одной целью, а ушел с другой. Ведь вы, Василий, пришли попросить денег. А где цель поменялась?

ВАСИЛИЙ Б. Я попал в самый неудачный момент. У него больна жена...

ТОВСТОНОГОВ. Где то место, где вы решили отказаться от денег?

ВАСИЛИЙ Б. В самом начале, когда я узнал, что Милочка больна. С этого момента я хочу уехать.

ТОВСТОНОГОВ. Что отец добивается в первом куске?

ВЛАДИМИР Ш. Сохранить ритуал прихода.

ВАРВАРА Ш. Удержать сына.

ВЛАДИМИР Ш. Что его удерживать? Он же не уходит?!

ТОВСТОНОГОВ. А отец знает, что сын пришел за деньгами? Обычно вы даете ему деньги?

ВЛАДИМИР Ш. Да. Это же традиция...

ТОВСТОНОГОВ. Так почему же опускаете это обстоятельство?

ВЛАДИМИР Ш. И в то же время это неосознанный акт.

ТОВСТОНОГОВ. Как — неосознанный? Вы деньги отдаете под гипнозом?

ВЛАДИМИР Ш. Обычно сын сидит у меня, а под конец, перед его уходом, я даю ему деньги.

ТОВСТОНОГОВ. Выдача денег не может быть неосознанным актом. Трудно перевести это в иррациональную область. Подумайте и проверьте: может быть, это обстоятельство является ведущим в картине? Неожиданный приезд сына, неготовность отца, растрата денег в связи с болезнью Милочки. Как только сын появился, первая мысль о деньгах, которых нет...

ВЛАДИМИР Ш. Вы думаете, это надо играть с самого начала?

ТОВСТОНОГОВ. Ну, если это традиция. А что там за женщина в приемной? Она так и не появится?

ВЛАДИМИР Ш. Нет.

ТОВСТОНОГОВ. Непонятно.

ВЛАДИМИР Ш. И у Рощина непонятно!

ТОВСТОНОГОВ. У Рощина может быть непонятно, а у нас не должно быть! Запомните: если что-то не прояснено у автора, наше дело разгадать и выявить это на сцене! *(Пример: «Чулимск» — Олег Борисов — был или не был в пенсионном фонде?)* М-да. Получилось, что я рано пришел. Провели вечер воспоминаний.

ЛАРИСА Ш. Сегодня мы и не рассчитывали на встречу с вами. Мы думали, сегодня будут Аркадий Иосифович и Борис Николаевич.

ТОВСТОНОГОВ. До экзамена осталось мало времени. Встретимся в четверг или в пятницу. Хотелось, чтобы отрывки у вас были в горячем состоянии, тогда вам можно будет помочь.

23 февраля 1976 года
Александр Вампилов. «Старший сын»

Валерий Г. — Бусыгин.

Лариса Ш. — Нина.

Вячеслав Г. — Сильва.

ТОВСТОНОГОВ *(после просмотра)*. Что у вас по сквозному действию, Валерий?

ВАЛЕРИЙ Г. Добиться Нины.

ТОВСТОНОГОВ. Так буквально сейчас ее добиться?

ВАЛЕРИЙ Г. Не буквально, а хотя бы отбить ее у жениха.

ТОВСТОНОГОВ. Весь отрывок с вашей стороны почему-то в сфере притворства. Фальшиво существуете.

ВАЛЕРИЙ Г. И мне это не нравится.

ТОВСТОНОГОВ. Почему же вы не делаете так, как нравится?

ВАЛЕРИЙ Г. У нас этап актерских работ, я пытаюсь не вмешиваться в работу с режиссерской точки зрения.

САПЕГИН. Валерий, видимо, имеет в виду свое несогласие с нашей трактовкой сцены.

(Репетиция А. И. Кацмана и Б. Н. Сапегина от 16 февраля.)

ВАЛЕРИЙ Г. Да, я считаю, что Бусыгин не занимается «сестрой» как женщиной, а спасает отца. Был ночной разговор, который мы почему-то игнорируем, не берем в обстоятельства. Главное, что Бусыгин понял из разговора с отцом, — это то, что в доме назревает драма. И Бусыгин пытается не допустить ее, а интерес к Нине появляется помимо воли, неосознанно.

САПЕГИН. При чем в этом отрывке отец? Разве здесь за него идет борьба?

ТОВСТОНОГОВ. Особенность Бусыгина в том, что он верит в вымышленные обстоятельства, как в подлинные. Вы должны методологически сыграть так, будто в самом деле являетесь ее братом. А вы все время притворяетесь! Ложный пафос! Отсюда — фальшь.

ВАЛЕРИЙ Г. Я и хотел сыграть без ложного пафоса. «Отец есть отец!» — можно сказать искренне. Если я стараюсь его спасти...

ТОВСТОНОГОВ. Валерий! В определении сквозного я на стороне педагогов, и не из ложной солидарности, а потому что они в русле логики автора. Отец — лишь способ для осуществления вашего действия. А само действие: попытаться разрушить предстоящую свадьбу. Что преодолевает Бусыгин? Влюбленная женщина сегодня вечером ждет жениха. И нужно с позиции старшего брата, насколько возможно искренне, приводя веские аргументы, удержать ее от возможного брака! Лариса, а почему вы психанули в конце?

ЛАРИСА Ш. Потому что Бусыгин попал мне в рану. Да, я действительно ищу надежного человека, пусть нелюбимого, но надежного, который возьмет меня замуж.

ТОВСТОНОГОВ. Правильно! А сейчас получилось буквально: обиделись, что Бусыгин оскорбил жениха. Чувствуете разницу? В чем прав Бусыгин?

ЛАРИСА Ш. В компромиссе, на который я иду.

ТОВСТОНОГОВ. Во-от, а сейчас игралось другое. Но главная ошибка в построении сцены — притворство Бусыгина. Если он все время притворяется, и мы это видим, а она — нет, возникает режущая глаза фальшь.

КАЦМАН. Но ложное положение Бусыгина и Сильвы — ведущее предлагаемое обстоятельство пьесы?!

ТОВСТОНОГОВ. Правильно, но в отрывке этого играть не надо!

КАЦМАН. Но тогда непонятно, что ее мучает? Она ведь как на иголках. Кто он: брат или нет? Правда ли то, что сказал отец, или неправда?

ТОВСТОНОГОВ. В этом отрывке нужно исключить тему недоверия. Не зная пьесы, я должен полностью поверить, что это подлинные брат и сестра. И только в конце, увидев попытку поцелуя, вызвавшую неловкость обоих, отраженным светом мы должны понять: тут что-то не так.

278

КАЦМАН. Хорошо, но в таком случае на что положить начало сцены? Сильва подводит их к зеркалу, просит посмотреть друг на друга. То, что они брат и сестра, открыто ставится под сомнение.

ТОВСТОНОГОВ. Не под сомнение. Для нее существование старшего брата непреложно. Странно — другое дело. Странно, что откуда ни возьмись, появился старший брат, да еще симпатичный.

КАЦМАН. Ну, допустим, появление брата странно для нее. Значит, гложут какие-то сомнения?

ТОВСТОНОГОВ. Ни в коем случае ее сомнения нельзя брать в обстоятельства. Только поцелуй может их вызвать. Проколы с ее стороны раскиданы по всей пьесе. В этой сцене только один прокол: поцелуй. Достаточно, что мы знаем: он притворяется. Зачем ей об этом знать?

КАЦМАН. Она на пути к отгадке, но он сумел отвлечь ее, повернуть разговор на тему свадьбы. Прочтите, пожалуйста, начальный текст.

ТОВСТОНОГОВ *(читает):*

Сильва. Но, дети! Обратите внимание. *(Подводит Бусыгина и Нину к зеркалу.)* Вы так похо-

дите! Я говорю, плакать хочется.

Бусыгин. Иди-иди. *(Подталкивает Сильву.)* Можно мне поговорить со своей сестрой? *(Закрывает за Сильвой дверь.)*

Нина. Да, совсем мы не похожи. Ну, просто ничего общего...

Бусыгин. Возможно.

Нина. Даже странно. От папы всего можно ожидать, но такого... Кто бы мог подумать, что у меня есть брат, да еще старший. Да еще такой интересный.

Бусыгин. А я? Разве я думал, что у меня такая симпатичная сестренка?

Нина. Симпатичная?

Бусыгин. Конечно!

Нина. Ты так считаешь?

Бусыгин. Нет, я считаю, что ты красивая.

Нина. Красивая или симпатичная, я что-то не пойму.

Бусыгин. И то, и другое, но... Мне надо с тобой поговорить.

Нина. Да?

Бусыгин. Значит, ты уезжаешь.

ТОВСТОНОГОВ. Представьте себе, что вампиловской ситуации нет, они — действительно брат и сестра. Что бы, у вас, Лариса, было здесь по действию? Сестру по жизни интересует: кто он, что он? Разве можно вскрывать пружину пьесы ее подозрениями?

КАЦМАН. Мне кажется, в подозрении и есть интрига пьесы.

ТОВСТОНОГОВ. Возможность провала Бусыгина и Сильвы действительно держит нас в напряжении. Мы в курсе их ложного положения. Но мы, а не она! Почему она должна сомневаться в его подлинности? Потому что они не похожи? Да! Не похожи! Но сколько мы знаем непохожих братьев и сестер от разных матерей?! Бывают случаи, когда они вообще ничего общего не имеют! Она говорит: « Мы не похожи!» Ну и что? Разве это означает, что она подозревает: Бусыгин — не брат? И намекает ему об этом? Если бы она подозревала, то ничего бы не сказала ему, а в первую очередь побежала с вопросами к отцу. Сейчас Валерий показывает и ей, и нам, что он не настоящий брат! А Бусыгин, веря в себя, как в брата, живет в ином русле: он хочет разрушить брак.

КАЦМАН. А не кажется ли вам, что Бусыгин, чувствуя шаткость своего положения, хочет признаться ей во всем?

ТОВСТОНОГОВ. Это же будет дальше, Аркадий Иосифович! Зачем же отбивать колки драматургии?

САПЕГИН. Мне кажется важным, что к этой сцене они как сестра и брат уже понравились друг другу.

ТОВСТОНОГОВ. Конечно! И в этом сущность начала сцены, а не игра сомнения, разрушающая драматургию. Прекрасные отношения брата и сестры, обнаружившие друг друга. А зритель знает то, чего не знают персонажи!

Надо найти действие, которое в результате давало бы нам то, что он ей нравится как брат, и она имеет право на открытое проявление: подойти, поцеловаться. Она бы никогда не пошла на поцелуй, подозревая липу.

ЛАРИСА Ш. Можно попробовать?

ТОВСТОНОГОВ. А что попробовать, Лариса? Что вы будете пробовать? Вы можете сформулировать, что вы будете делать? Пока мы разрушили то, что делалось раньше, и пытаемся заложить новый фундамент. Вы ко второму курсу должны быть достаточно методологически воспитаны, чтобы не выходить на площадку, не зная действия. Пока мы установили только искомый результат и обстоятельства. То, что на голову вам свалился старший брат, и это прекрасно. Что же должно быть по действию, чтобы вызвать этот результат? Вот вы остались вдвоем. Что бы вы по действию делали?

ЛАРИСА Ш. Все, что я делаю, связано с приходом жениха. Я готовлю дом. И меня интересует, как брат относится к свадьбе, к жениху?

ТОВСТОНОГОВ. Как брат относится к свадьбе и к жениху, проявится только тогда, когда Бусыгин заговорит об этом. Поэтому из ваших рассуждений возьмем лишь подготовку квартиры. Но это дополнительные обстоятельства, а главное?

ЛАРИСА Ш. Брат завтра уезжает.

ТОВСТОНОГОВ. А то, что он есть? Главное — есть никому доселе не известный брат, который, к сожалению, завтра уезжает.

ВАЛЕРИЙ Г. Знаете, что у нее по действию?

ТОВСТОНОГОВ. Вы так гордо говорите, будто решили, что по действию у вас!

ВАЛЕРИЙ Г. Решил!

ТОВСТОНОГОВ. Что?

ВАЛЕРИЙ Г. Спасти отца!

ТОВСТОНОГОВ. Как вы можете спасать отца, разговаривая с ней? Вы же не построите в глубине сцены речку, где отец будет тонуть, а вы спасать его? Действие должно быть реальным, зримым! Как же вы до сих пор этого не понимаете, Валерий? Как же вы могли выходить на сцену играть, не зная, что у вас по действию?

КАЦМАН. Почему, Георгий Александрович? Раньше они знали, что делать! Бусыгину было нужно разрушить ее подозрения, завоевать ее доверие и перейти к главному.

ТОВСТОНОГОВ. Мне кажется, в первом куске надо раскрыть женское начало сестры, надо поставить ее в обстоятельства, где бы она была сама собой. Моет пол, не стесняясь, задрав юбку, босиком. И с обеих сторон идет шутливая комплиментарность. Положение брата дает Бусыгину преимущество: он может подойти, тронуть ее. В конечном счете, поцеловать. Но на нечто большее рассчитывать не может. Но главная проблема: как быть с женихом?

ВАЛЕРИЙ Г. Прошу прощения за назойливость, но чтобы мне до конца было ясно, объясните, пожалуйста, как влияет на эту сцену ночной разговор с отцом? Я же знаю, что в доме назревает трагедия.

ТОВСТОНОГОВ. И эту трагедию вы цинично используете для выяснения своих отношений с Ниной.

ВАЛЕРИЙ Г. Но ведь пьеса называется «Старший сын»?

ТОВСТОНОГОВ. И что? Вы считаете, что после ночного разговора Бусыгин уже стал им? Тогда можно давать занавес. Зачем предрешать то, что еще предстоит? Пока, использовав доверчивость членов семьи, вы вошли в нее в качестве старшего сына. И вот следующий шаг доверчивости: попытка разрушить предстоящий брак.

КАЦМАН. Мне кажется, тема доверчивости чрезвычайно важна в пьесе. Доверчивым людям достается больше всего пинков, шишек. Они добровольно отдают себя в руки жуликам типа Сильвы и Бусыгина. Но Вампилов считал, что мир без доверчивости погибнет! И Нина доверчива! Мне кажется, не он должен хватать Нину в конце сцены, а она сама лезет целоваться к нему.

ТОВСТОНОГОВ. К концу подойдем, давайте решим начало. Начало сцены должно быть построено на взаимном подтрунивании друг над другом. «Смотри-ка! Ах, ты какой? Только вче-

ра приехал, а уже у тебя дело ко мне!» И когда в сцене пошел поворот, волнующий ее, она чувствует его право на разговор.

САПЕГИН. Может быть, ее действие в первом куске: расположить его к себе?

ТОВСТОНОГОВ. Очень общее определение.

КАЦМАН. Мне кажется, важное обстоятельство — праздник в доме.

ТОВСТОНОГОВ. С обстоятельствами у нас все благополучно. А вот действие какое?.. Я бы попробовал с ее стороны создать шутейную обстановку, а с его — постараться перевести разговор в нужное русло. Да, прости, но нужно поговорить. И, попав в наболевшую тему, довел ее до слез, до скандала, до ссоры, а потом уже до примирения. И вот тут я согласен с Аркадием Иосифовичем: она сама сделала первый шаг навстречу брату. И вдруг совсем не братский поцелуй. Прелесть пьесы в том, что мы знаем истинное положение, а Нина нет. Иначе актерски попадаешь в фальшивое положение. Повторяю еще раз, не зная пьесу, я должен видеть брата и сестру, и ничего больше! И только при виде поцелуя у меня должны возникнуть сомнения. А, зная пьесу, я слежу за тем, как ловко, искусно он скрывает фальшивое положение. И чем тоньше это построить, тем лучше! Особенность Бусыгина — стопроцентное погружение в ложную ситуацию. Попав в нее, он пребывает, как рыба в воде.

КАЦМАН. Мне кажется, ее действие: завести его.

ТОВСТОНОГОВ. Зачем?.. Словом, не будем сейчас гадать. Жаль, что студенты пассивны, их

интерес не распространяется дальше наблюдения за конфликтом между педагогами.

КАЦМАН. Может, попробуем поискать начало?

ТОВСТОНОГОВ. Пусть сами ищут. Не хотелось бы тратить три часа на то, что они могут сделать сами. Лучше потратить время на просмотр других отрывков, а вдруг в них повторяются ошибки «Старшего сына»?

А. Крон. «Глубокая разведка»

Геннадий Т. — Морис.

Георгий Ч. — Мехти.

Акт 3. «Ночь». Комната Мориса в одном из бараков.

ТОВСТОНОГОВ *(после просмотра отрывка)*. Георгий, какое у вас действие?

ГЕОРГИЙ Ч. Опередить Майорова и добиться подписания накладной. Постараться добиться этого мирным путем.

ТОВСТОНОГОВ. Такое действие должно вас как-то активизировать. Почему вы пребываете в таком пассивном состоянии?

КАЦМАН. Откуда такой покой? Вам же нужно примириться с ним, расположить к себе?!

ТОВСТОНОГОВ. А ваше, Геннадий, какое действие?

ГЕННАДИЙ Т. Разгадать цель прихода. И когда я разгадал, что цель — мириться...

КАЦМАН. Его цель не мириться, а совсем другая.

ГЕОРГИЙ Ч. Цель — переметнуть его на свою сторону, иначе катастрофа.

ТОВСТОНОГОВ. Но никакой катастрофой сейчас не пахнет! Спокойное, вялое перекидывание репликами.

ГЕННАДИЙ Т. Он навязался мне! И для того, чтобы в последний раз выяснить с ним отношения, я завожу этот разговор, пускаю его к себе в комнату. Я был свидетелем его острых отношений с Майоровым...

САПЕГИН. Но ведь мы договаривались о другом. Было выстроено, что вы вызываете его на разговор, необходимый вам, а он уклоняется. Это для вас враг номер один. И вы хотите его раздеть. Вы с самого начала понимаете, зачем он пришел. Не разгадать, а распять его. Он оттягивает страшную минуту. Он оттягивает, а вы наслаждаетесь его распятием.

ГЕННАДИЙ Т. Я думаю, что он навязался. По тексту я через слово показываю ему на дверь.

КАЦМАН. Но это не значит, что вы гоните его и только! Вы знаете, что он зависит от вас, пользуетесь этим, понимая, что он никуда не уйдет.

ТОВСТОНОГОВ. По вашей логике, Геннадий, сцена совсем не нужна.

ГЕННАДИЙ Т. Нужна ему, но не мне.

КАЦМАН. И вам нужна. Он вошел — хорошо! Выспаться на нем! А кончилась сцена вашим поражением.

ГЕННАДИЙ Т. Как я могу сразу понять, зачем он пришел? Я говорю: «Ну, заходите». Он приносит шашлык, вино...

КАЦМАН. Знаете, зачем это?

ГЕННАДИЙ Т. Зачем бы то ни было! С моей стороны ничего общего с ним быть не может!

ТОВСТОНОГОВ. Еще раз определите ваше действие.

ГЕННАДИЙ Т. Я считаю, мне нужно разгадать, чего он хочет? Выпытать у него, зачем он ко мне пришел? Какова истинная цель его прихода?

ТОВСТОНОГОВ. А почему при таком действии вы легли, отвернувшись от него?

ГЕННАДИЙ Т. Приход — его инициатива. Если я ему нужен — пусть движется вперед. Я отдаю поле. Пусть раскалывается, если хочет.

ТОВСТОНОГОВ. А в результате — обоюдное бездействие. М-да... Давайте прервемся минут на десять.

В перерыве Георгий Александрович вышел. Успевшие покурить студенты сгруппировались вокруг Аркадия Иосифовича. Продолжалось обсуждение «Старшего сына».

КАЦМАН. Действие Нины в первом куске: поддеть, подтрунить.

ЛАРИСА Ш. Зачем?

КАЦМАН. Чтобы найти какой-то контакт.

ЛАРИСА Ш. Не понимаю! Зачем?

КАЦМАН. Вам не с кем посоветоваться. А тут появился старший брат!

ГЕННАДИЙ Т. А почему она ищет контакт таким способом?

КАЦМАН. А другого нет. Брат завтра уезжает! У нее нет времени высчитывать, какой вариант контакта наилучший.

ВАЛЕРИЙ Г. Какое «подтрунивание»? У нее сейчас вообще другое настроение! Она орет на брата, орет на Макарскую. Потому что в доме трагедия!

ВЯЧЕСЛАВ Г. Не потому что трагедия, а потому что в доме старший брат, который нравится! Брат нравится, а жених нет. И вот сейчас это особенно обостренно проявилось!

КАЦМАН. Значит, по-вашему, получается, она не верит, что это брат?

ВЯЧЕСЛАВ Г. Верит, но он ей нравится как мужчина!

Вернулся Георгий Александрович.

ТОВСТОНОГОВ. Сядьте, пожалуйста, в полукруг. Мне хочется сказать вам несколько слов... Все то, что мне удалось посмотреть, производит впечатление дилетантского любительского коллектива. Все увиденные мной отрывки сопровождает общая ошибка: все находятся в области текста. Одна словесная сфера, и кого не спросишь — никто не знает, что по действию. И это везде. Как же вы, будущие режиссеры, позволяете себе выходить на площадку, не зная, что делать?

КАЦМАН. Но сидеть и искать действие за столом, выводя умозрительную формулировку, тоже нельзя. Действие оформляется в процессе пробы, точный глагол находится не сразу. Я считаю, если верно найдено обстоятельство, то есть если ясна линия сопротивления, то можно уже выходить на площадку.

ТОВСТОНОГОВ. Согласен, но при условии: это должен быть этюд. Но я, к сожалению, не вижу этюдов! Если бы были этюды, то с приблизительным текстом вы бы попытались выявить подлинное действие, локальный конфликт. Но ни в одном из отрывков нет действенного процесса. Я вижу пребывающих на площадке студентов, более или менее внятно произносящих на разные интонации выученный текст, через который не прочитываются действия. Действия и текст не сходятся. Значит, рано вы выходите на отрывки.

Я не могу допустить вас к экзамену на данном этапе освоения элементов актерского мастерства. Не вошли теоретические положения в вашу плоть, следовательно, нельзя учить вас дальше. Нельзя называться режиссером, иметь право быть им только с отдаленным теоретическим пониманием, что такое действие. Режиссер, не понимающий сути актерской профессии, как правило, убийца актерских душ и судеб. Еще семестр дадим вам возможность доказать обратное. Но экзамен, к сожалению, придется перенести на весну. А там уже сделаем вывод, умеют ли студенты переводить язык драмы на собственное поведение или нет.

КАЦМАН. Меня пугает необыкновенно легкий вход в теоретический спор и мучительный выход на площадку. Чуть что непонятно — «Аркадий Иосифович, я не могу работать, я не понимаю, что мне делать, действие сформулировано не точно! Нет, вы мне точно сформулируйте, тогда, может быть, я пойду на площадку!»

ТОВСТОНОГОВ. Плохо, если студенты понимают проблему поиска действия, как рецепт, выписанный вами. Что я делаю — это они должны решить сами. И постичь своей актерской сутью. Студенты должны выстрадать определение действия, а не ставить перед вами ультиматум. Вы, Аркадий Иосифович и Борис Николаевич, им можете только помочь исправить ошибки. А вы, дорогие друзья-студенты, если не понимаете природу борьбы, отберите обстоятельства и делайте этюды. Умозрительный поиск без пробы опасен. Так что экзамен отложим до весны.

КАЦМАН. Это не просто, Георгий Александрович. Нам предстоит очень серьезный разговор в ректорате.

ТОВСТОНОГОВ. Что делать? Распускать курс? Еще семестр подождем. Будем просить в порядке исключения изменить программу. Я не могу показывать сляпанные отрывки. Кого мы будем обманывать? Себя? Зачем? Сейчас отсутствует главное: подлинный творческий момент поиска решения.

КАЦМАН. У них ход рассуждений такой: действие не то. Ага! Раз действие не то, сядем и будем умозрительное решать: какое? Вот и просидели полгода. И в результате вырастают голова-

стики на хилых ножках.

ТОВСТОНОГОВ. Я бы хотел посмотреть хоть один отрывок, сделанный в этюдном плане. Жаль, что этот процесс не происходит, а идет попытка осуществления сверху поставленных задач. Так могут действовать только методологически грамотные артисты, а вы не готовы таким образом работать. У вас пропущен целый этап освоения методологии. Пока вы не ощущаете, что такое подлинность существования. Не хочу вас пугать, но на третий курс с таким уровнем понимания профессии вы допущены не будете! В моей практике еще не встречался такой слабый, проходящий мимо существа профессии, курс! Вы находитесь на эмбриональной стадии развития, и только ваша энергия одержимости поможет выбраться вам на подлинный путь. И доказывайте свою правоту не словами, а тем, что вы делаете! Театральный ВУЗ и самодеятельный дилетантизм несовместимы! Откуда на втором курсе обучения такой ужасающий уровень работ? Разве вас можно подпускать к артистам?.. В какой стадии «Затейник»?

ВАЛЕРИЙ Г. Мы репетировали.

ВЯЧЕСЛАВ Г. Но пока еще не получается.

ТОВСТОНОГОВ. Давайте посмотрим. *(После просмотра сцены из пьесы Виктора Розова «Затейник».)* Вот первая работа, в которой была попытка выявить какую-то действенную основу. Но и дыры были. А почему?

ВАЛЕРИЙ Г. От волнения.

ВЯЧЕСЛАВ Г. Не получается опьянение. Сейчас я сильный, а должен быть раздавленный.

ТОВСТОНОГОВ. Зачем вам, как актеру, думать об этом? Ваша слабость должна возникнуть объективно. Она, кстати, заложена в обстоятельствах. Ведь Сорокин уехал, а не остался с Галиной. Добивайтесь цели, а не результата, рожденного ею. Какова ваша цель? Чего вы добивались в пределах отрывка?

ВЯЧЕСЛАВ Г. Я хотел выяснить меру его вины.

ТОВСТОНОГОВ. Возможно. Только не точно прочерчены стадии этой цели. Но основания, чтобы довести этот отрывок, есть.

КАЦМАН. Плохо проживается оценка, когда оказалось, что Селищев не виноват. Ведь оказалось, что Сорокин ошибся, считая его виновным.

ВЯЧЕСЛАВ Г. А что я пропускаю?

КАЦМАН. Отношение к своей ошибке. По-вашему, ошибся, ну, и ошибся. А у Сорокина гипертрофированная честность. И не очень понимаю выход на монолог о затейничестве.

ВЯЧЕСЛАВ Г. Я демонстрирую, как опустился.

КАЦМАН. Если б это было так! Сейчас вы демонстрировали, как вам опротивело затейничество, а не то, как вы опустились.

ТОВСТОНОГОВ. Вам Селищев скажет: «И стирать нечего». Значит, во-первых: у него должно быть основание это сказать, а во-вторых, почему вы пропускаете этот укол? А Селищев сказал правду. Одно дело, когда вы ставите крест на себе самом, другое, когда ставят на вас. А что за самодеятельные всплески руками, Валерий? Следите за пластикой. Хотелось бы, чтоб вы усвоили еще одну теоретическую посылку. Ничего вне действия произносить нельзя. Но текст должен возникать в результате действенного процесса. А процесс выявляется путем проб. Если поиски действия уводят от площадки в умозрительную сферу, вы отдаляетесь от цели. Комментирование — область театроведения. Наш язык лаконичен. Все ваши рассуждения должны сводиться к малому кругу обстоятельств, который должен толкнуть на практический поиск физического действия. Каждый из отрывков провисает, потому что пропускается какое-либо обстоятельство малого круга, и в результате он строится ни на чем.

КАЦМАН. Мешает неумение просчитать, когда необходимо связываться с партнерами, когда наоборот, не лезть в партнера. «Прощание в июне». Почему только лоб в лоб? Но все увидели, как выгодно Георгий Александрович отвернул Фролова от Букина, и Геннадий в «Глубокой разведке» отворачивается от партнера, когда тот ему необходим.

ТОВСТОНОГОВ. Выбранная вами драматургия позволяет построить взаимодействие не в области прямого конфликта. Но каждый раз надо теоретически, а лучше этюдным путем проверить, на чем, на ком в данную единицу времени ваш объект? И, наконец, еще раз о главном, о том, зачем вам необходимо овладение данным этапом актерского мастерства? Режиссер обязан процесс

поиска действия пропускать через себя. Поэтому не педагоги, а вы сами должны обнаружить действие. Вами должно быть доказано право на встречу с актером. А сейчас вы беспомощны и как актеры, и как режиссеры. Пусть вы не будете предельно выразительны. От актерского курса мы ждем ярких актерских индивидуальностей. А вы сыграйте хотя бы элементарно грамотно! Нас и это устроит. Большего мы от вас не ждем.

КАЦМАН. Почему «не ждем», Георгий Александрович? Я уверен, они могут научиться и идти от партнера, а в зачинах импровизируют...

ТОВСТОНОГОВ. Вы уверены, а я пока не вижу элементарной грамотности! Ни в одном из отрывков нет владения элементами системы. А практическое освоение их может быть только при самостоятельном поиске. Построение отрывка мной, Аркадием Иосифовичем, Борисом Николаевичем не решает эту проблему. Самое важное, как вы сами умеете подходить к обнаружению обстоятельств и действия. Для вас режиссура на данном этапе — это актерское мастерство, элементы методологии, пропущенные через себя.

1 марта 1976 года

Михаил Рощин. «Муж и жена снимут комнату»

Владимир Ш. — Отец. Василий Б. — Сын.

КАЦМАН. Какое сквозное роли сына в отрывке? Вам не кажется, что утешить отца?

ВАСИЛИЙ Б. А что играть вначале? «Утешить» возникает во второй половине сцены.

ТОВСТОНОГОВ. Какое действие в первом куске?

КАЦМАН. По-моему, найти, как обрадовать отца. Сделать сюрприз.

ТОВСТОНОГОВ. Владимир, а что у вас по действию?

ВЛАДИМИР Ш. Мне кажется, мой объект вне сына. Главное для меня — болезнь жены.

САПЕГИН. Болезнь жены — препятствие. Действие же направлено на сына.

ВЛАДИМИР Ш. По действию: втянуть сына в круг своих проблем.

САПЕГИН. Принять его наилучшим образом.

ТОВСТОНОГОВ. Сыграйте первый кусок. *(Сыграли.)* Оба загнаны в суету. Зачем вам такой галоп?

КАЦМАН. Да, действительно, Володя, зачем?

ТОВСТОНОГОВ. Да и Василий суетится в той же степени. Поэтому ничего не происходит. Размахивание руками, судороги, сплошное вранье. Все фальшиво от начала и до конца.

КАЦМАН. А почему, Владимир, вы сами почти умирали, когда говорили: «Все нормально»?

ВЛАДИМИР Ш. Так жена же больна — рак.

КАЦМАН. Да! И на работу уже не ходит. «Все нормально!» А мы должны понять «ненормально»!

ВЛАДИМИР Ш. Не хочу думать об этом.

ТОВСТОНОГОВ. Но ведь думается.

КАЦМАН. Вы говорите: «Когда думаешь о других, перестаешь думать о себе». В этом суть отца.

САПЕГИН. И зачем так спешить? Отец всех выпроводил, в запасе полтора часа. Можно спокойно поговорить.

ТОВСТОНОГОВ. Не понимаю, что делает Вася в начале сцены? Вы играете радость, бессмысленно улыбаетесь. Что нужно сыну от отца?

ВАСИЛИЙ Б. Деньги.

ТОВСТОНОГОВ. Так вот это и не читается. Откуда такое ликующее состояние?

ВАСИЛИЙ Б. Отец пошел всех выгонять. Мне становится неловко. Я думаю, может, черт с ними, с деньгами, может, я лучше уйду?

ТОВСТОНОГОВ. Почему не уходите?

ВАСИЛИЙ Б. А как я могу уйти просто так? Я же должен как-то оправдать свой уход.

ТОВСТОНОГОВ. Нельзя в одном куске сыграть и деньги, и неловкость, и решение уйти, и оправдание, почему остался. Зачем в один кусок всовывать все обстоятельства и восемнадцать задач? Приготовьте себя к встрече с отцом и в связи с этим к своей основной проблеме. Почему вы

уперлись в посетителей фотолаборатории? Получается, что выпроваживание посетителей для вас самое главное препятствие!

ВАСИЛИЙ Б. Ну, да. Мне неловко, что он всех выпроваживает.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, выпроваживает, и что? Вы же приходите не каждый день, а раз в год?!

КАЦМАН. Причем, последний раз вы видели отца полтора года назад. Вы даже не пришли к нему в свой последний день рождения. И до следующего дня рождения полгода. Только свадьба заставила вас прийти к отцу.

САПЕГИН. И надо придумать, как сказать отцу о свадьбе!

ТОВСТОНОГОВ. Давайте еще раз сначала... Василий, а почему вы опять уперлись туда?

ВАСИЛИЙ Б. Тянет, черт его знает почему. Почему-то думается: может, уйти?

ТОВСТОНОГОВ. Ясно, что это уже невозможно.

КАЦМАН. Вы сейчас так играете, будто вам предстоит сказать отцу о тяжелой операции, которая вам предстоит.

ТОВСТОНОГОВ. Это меня как раз меньше всего волнует. Попросить у бедного отца деньги, близко по самочувствию к сообщению об операции.

КАЦМАН. Степень неловкости другая.

ТОВСТОНОГОВ. Аркадий Иосифович, сыграйте другую степень неловкости.

И Кацман сыграл. Студенты и Георгий Александрович не могли не отметить, что у Кацмана получилось.

ТОВСТОНОГОВ. Хорошо! Но это другая окраска того же действия.

КАЦМАН. Я и попробовал другую окраску.

ТОВСТОНОГОВ. А нам важно выстроить линию взаимоотношений, а потом уже думать об окраске. Василий, знаете, почему вы ведете себя неверно? Сейчас получается, что вы у отца в фотолаборатории впервые. А что вы так удивляетесь? Да, вы впервые слышите, как отец выгоняет посетителей, вам впервые неловко. Не обращайте на это все внимание.

КАЦМАН. Посмотрите, что изменилось с прошлого раза? Ничего, правда? Тот же стол, да?..

ТОВСТОНОГОВ. Вот это верней. Сел, взял книгу, полистал. Вы — сын человека, который здесь работает, а не пришлый человек.

Владимир, как бы убрать благостность? Вы такой сейчас елейный отец, что не верится в ваше искреннее расположение к сыну. Не надо играть радость.

ВЛАДИМИР Ш. Но ведь если он приходит раз в год, я поневоле...

ТОВСТОНОГОВ *(выходя на площадку).* Смотрите, что вы делаете. *(Показывает.)* И прет, как видите, фальшь. Это потому, что я играл благостность. А вот, что хотелось бы. Какая тут радость? Мы должны понять, что вас гложет какая-то своя забота. Все, что вы делали, может быть: и похлопал сына по плечу, и погладил, но через свою думу. А вот теперь вглядитесь сыну в глаза, посмотрите, каким он стал. Как вымахал. И меньше улыбок. А вы не думали, как по взрослению сына, открываешь, что стареешь сам.

Василий, а вы видите, что отец не такой, как всегда? Что он чем-то озабочен?

ВАСИЛИЙ Б. Конечно, я пытаюсь разгадать, что с ним случилось.

ТОВСТОНОГОВ. Как вы думаете, Владимир, почему автор заставил отца готовить чай?

ВЛАДИМИР Ш. Не знаю, он мне мешает.

ТОВСТОНОГОВ. Мешает, потому что занимаетесь буквальным приготовлением. А это интересная подсказка Рощина. Привычное действие, которое в обычных условиях выполняется автоматически, разрушается на наших глазах, и мы понимаем степень его озабоченности.

КАЦМАН. У вас, Владимир, сейчас объект на хлебе, а это неверно.

ТОВСТОНОГОВ. «А уж мыслей!» — Взглянул на сына. Сказать ему или не сказать? Нет, сейчас не буду.

КАЦМАН. И увидел в глазах сына тревогу. И от этого ушел в хлеб.

ТОВСТОНОГОВ. Почему, Владимир, мы все время видим вашу улыбку? Снимите ее совсем! То, что папа рад встрече, и сын рад, — это и так ясно. А вот то, что в этой радостной встрече есть нечто такое, что заставляет нас следить за более важным — это и есть действие.

«Понятно», — говорит сын на общую сентенцию отца, а на самом деле ничего не понятно! Что-то с отцом неладно. И тогда родится вопрос: «Как у тебя со здоровьем?»

Владимир! Не помогаете себе! Зачем ставить стаканы на стол? Забыли про них и держите в руках! Сказал, посмотрел на руки и подумал: «А почему у меня в руках стаканы?.. Ах, да-да, чай! Надо чай пить». И вот, наконец, «больна». Прорвалось главное. Скрывал, но прорвалось. Отвернулся не просто так, а чтобы скрыть слезы. И вот здесь можно обмануть сына — впервые попытаться улыбнуться. И сквозь улыбку, чуть пожав плечами: «Она уже не работает». И Вася встал...

Что-то стало прорисовываться. Но для того, чтобы правильно сыграть весь кусок, вы должны. Володя, с самого начала держать внутри себя главное. А здесь оно, как нарыв, прорвется. Понимаете? Скрывать, что умирает жена. Тогда исчезнет фальшивая благостность.

А действие сына, очевидно, разгадать, что происходит с отцом, и решить, просить у него денег или нет?

Давайте все сначала. *(Повторение сцены.)* Нет, все-таки получается: пьем чай, потому что так написано в ремарке. Еще раз. Сказал, и возвращайтесь к чаю. Колите сахар. «Девочки растут», — без благостной улыбки, но не грустно. Зачем про них в том же качестве, что и про жену? Похвастайтесь ими. Вот теперь понятно, почему вы говорите: «Болея за других, перестаешь болеть сам». И снова к чаю. Через приготовление завтрака, отхода и прихода к нему я читаю ваше действие, понимаю, что с вами происходит... Володя! Опять?.. Почему: «Как дела? Что нового?» — елейность с медом? Сладко улыбающийся от любви к сыну папа — самая распространенная мозоль! Штамп, который, как ни странно, выглядит притворством!

КАЦМАН. Вы играете текст, когда говорите: «Настроение у тебя хорошее, все в порядке». Какой текст, такие и видения, отсюда улыбка. Почему при слове «хорошее» надо обязательно улыбаться?

ТОВСТОНОГОВ. Вася, встали и ушли спиной к отцу, лицом к нам. По действию решить: говорить о свадьбе или нет? Если сказать, о чем отец подумает сразу?

ВАСИЛИЙ Б. О деньгах.

ТОВСТОНОГОВ. Нельзя говорить. Сядьте на край стола. Владимир, а сын оказывает на вас влияние или нет?

ВЛАДИМИР Ш. Безусловно.

ТОВСТОНОГОВ. А почему он так себя странно ведет? Отходит от вас, сел на стол? Вам не кажется, что вы должны поменяться ролями? Раньше он разгадывал, что с вами? Теперь разгадайте вы: что с ним? *(Повторение сцены.)* А почему, Василий, вы не вышли вперед, как в прошлый раз?

ВАСИЛИЙ Б. Отец на меня так посмотрел, что мне не захотелось от него уходить. Мне легче остаться на месте.

ТОВСТОНОГОВ. Если вам легче остаться там, то вы неверно существуете. Тогда нет проблемы: сказать или не сказать про свадьбу. А надо сказать? Надо. Где этот момент решения? Значит, независимо от того, как он на вас посмотрел, вам должно быть трудно в этот момент с отцом. Именно для принятия этого решения и нужен отход. Иначе не сосредоточиться. Отошел, подумал...

ВАСИЛИЙ Б. И не решился.

ТОВСТОНОГОВ. Вы же не говорите про свадьбу? Не говорите. Вернулся, сел на край стола. Вот. Как же вы могли не уловить, как выгоден вам этот процесс, а?

ВАСИЛИЙ Б. Я понял. Теперь понял. *(Повторение сцены.)*

ТОВСТОНОГОВ. Вы сказали: «Кое-какие перемены намечаются»?

ВАСИЛИЙ Б. Да.

ТОВСТОНОГОВ. Повторите слово «перемены». «Пе-ре-ме-ны» — это важно. От этого и появилось желание отца сфотографировать сына в эпоху перемен... Раз отказались сфотографироваться, а потом согласились, должно быть место, где решились уступить отцу.

КАЦМАН. Подумал о невесте: подарю ей снимок.

ТОВСТОНОГОВ. Да, но главное, не обидеть отца.

КАЦМАН. Я говорю о невесте, потому что улыбается, снимаясь.

ТОВСТОНОГОВ. Дойдем до съемки. Сейчас важно: состоится она или нет? *(После фотосъемки.)* Непонятный кусок.

КАЦМАН. Потому что Володя опять играет текст. А ему показалось, что сын влюблен. Дей-

ствие: проверить предположение. И убедился в том, что не ошибся.

ТОВСТОНОГОВ. Володя, а почему вы не реагируете на фразу: «Фотография — не профессия»? Разве она не оскорбительна?

ВЛАДИМИР Ш. Оскорбительна. Я просто растерялся. У Рощина здесь другой текст.

ТОВСТОНОГОВ. Какой?

ВАСИЛИЙ Б. «Фотография — вещь моментальная».

ТОВСТОНОГОВ. Ах вот как?

ВАСИЛИЙ Б. Да, я ошибся, но разве это не одно и то же? Разве у меня в подтексте не может быть того, что я сказал?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно, не может быть! Смысл происходящего, как мы пытаемся определить, — совершенно другой. Дело в том, что вы выдали себя. Отец угадал истинную причину вашего состояния, а вы нелепо продолжаете скрывать: вот, мол, по одной секунде ничего понять нельзя, фотография — вещь моментальная. Вот о чем идет речь, а не о том, созидательным или не созидательным трудом занимается отец. И отец отвечает вам: «Ну, извини, фотография такая штука, которую не обманешь». *(Повторение сцены.)* Насколько отец переполнен несчастьем, настолько счастлив сын.

САПЕГИН. Отец залез под тряпку, а сын расплылся.

ТОВСТОНОГОВ. Увидев улыбку в глазок аппарата, сбросил тряпку с головы. Ваше действие разгадать, что с ним такое? Главное — не фотографирование, а этот поединок.

КАЦМАН. Как в первом куске, сын в обстоятельствах отца, так во втором — отец в обстоятельствах сына.

ТОВСТОНОГОВ. И разгадка: влюблен или женится! А когда сын стал фальшиво оправдываться, тогда: «Извини», — но остался при своем мнении. «Мы — фотографы — психологи».

287

Василий, а почему, когда отец вышел, с вами ничего не произошло? Рощин дает вам три места, где сын выдает себя с головой. Первое, когда отец выгоняет посетителей, второе, когда залез под тряпку, третье — сейчас. Он вышел, а, вернувшись, застал вас врасплох. Что бы вам такое сделать?

ВАСИЛИЙ Б. Это должно быть какое-то предвкушение счастья.

КАЦМАН. Выйдите к нам, закиньте руки за голову.

ТОВСТОНОГОВ. И вошел отец... Ну, что, Вася?

ВАСИЛИЙ Б. Влип!

ТОВСТОНОГОВ. Это правильно... А почему на вопрос: «Кто же наша избранница», — вы избрали надоевший за время репетиций без конца повторяющийся жест пожатия плечами?

ВАСИЛИЙ Б. Я не хочу говорить. Через фразу у меня текст: «Я пойду». Мне кажется, он определяет мое существование. Я живу этим.

ТОВСТОНОГОВ. Нет, вы нашли неверное звено, определяющее ваше действие. «Я пойду» — это фраза следующего события. Должно возникнуть новое обстоятельство, определяющее дальнейший ход жизни. Пока его нет.

ВАСИЛИЙ Б. Мы решали уход в этом событии.

ТОВСТОНОГОВ. Нет оснований. Проговорите текст дальше. Ну, конечно! Вот когда отец начал разговор о деньгах, — это и есть искомое обстоятельство! Поворотное! Теперь желание уйти оправдано! Давайте проверим.

Повторение куска.

КАЦМАН. Володя! Почему опять улыбаетесь на «избраннице»?

ВЛАДИМИР Ш. «Избранница» — как не улыбнуться?

КАЦМАН. Думать нужно совсем о другом. Вот перед вами счастливый человек, у него все в будущем...

ТОВСТОНОГОВ. А ваша избранница умирает... Итак, чай не состоялся... Василий, по тому, как вы играете, сын получается ханжа и лицемер. Вроде бы, отказываюсь от денег, но тут же хочу их получить.

САПЕГИН. Ищите аргументы отказа!

ТОВСТОНОГОВ. Сыграйте категорический отказ! Не возьму!

КАЦМАН. Только не надо лезть в партнера! Отказываясь, уходите от отца!

ТОВСТОНОГОВ. Владимир, а что у вас по действию?

ВЛАДИМИР Ш. Он приехал не вовремя. Я истратил деньги и казню себя!

ТОВСТОНОГОВ. «Казнить себя» не надо. Не всегда формулировка в глагольной форме есть действие. «Казнить» — переживальческий глагол. Займитесь конкретным делом. Прикиньте, где бы достать денег? Может, продать второй фотоаппарат?

ВАСИЛИЙ Б. Я не понимаю, разве отец мог серьезно воспринять тот абсурд, который я несу? Разве он мог мне поверить?

КАЦМАН. А почему бы и нет? Отец — наивный человек!

ВАСИЛИЙ Б. В свадебное путешествие в Париж?

КАЦМАН. Ну и что, если отец невесты — министр?

ГЕННАДИЙ Т. Но тогда бы отец не поверил, что сын пришел за деньгами.

САПЕГИН. А он и не знал, что сын пришел за деньгами. Это мы знаем. Зрители.

КАЦМАН. Если невеста богата, то сын должен быть бедным? Без копейки? Что за логика?

ТОВСТОНОГОВ. А почему отец должен верить или не верить в проблему денег для сына? Дать деньги — традиция. Но сейчас и болезнь жены, и приход не вовремя, и денег нет. Надо придумать, где достать? Сын отказывается, но достать надо! А на свадебном путешествии в Париж у отца перелом. Именно поверив сыну, он уступил ему.

ВАСИЛИЙ Б. И все-таки не понимаю, почему сын так врет?

ТОВСТОНОГОВ. А как не соврать, когда отец — вы же видите это — всерьез собирается что-то продать, занять, но достать вам деньги! Если отца не остановить, он влезет в долги, но деньги достанет! И это при его нынешнем положении! Сын врет ради отца!

КАЦМАН. Знаете, говорят, святая ложь! Ложь во спасение!

ТОВСТОНОГОВ. А вас смущает сам факт вранья?!

ВАСИЛИЙ Б. Значит, я должен врать абсолютно искренне?

ТОВСТОНОГОВ. А как же? Не зная пьесу, мы должны поверить вам во все вместе с отцом.

ВАСИЛИЙ Б. А цель моего прихода зрители должны понять?

ТОВСТОНОГОВ. Зная лишь только материал отрывка, мы можем догадываться о цели прихода, но последним монологом вы должны опрокинуть нашу загадку.

ГЕННАДИЙ Т. Но откуда взялся Париж? Неужели он не мог придумать чего-нибудь достовернее?

ТОВСТОНОГОВ. Увидев, что никакие доводы не останавливают отца от крайнего шага, «Париж» должен возникнуть, как эврика! Добиться веры отца! И вот отец в шоке! И поверил. На сегодня достаточно. Владимир, вы поняли, в каком направлении продолжать поиск?

ВЛАДИМИР Ш. Да, теперь понял.

ТОВСТОНОГОВ. Сейчас много суетитесь, стараясь сыграть возраст. Много внешнего. А должна быть внутренняя перестройка мыслей, поиск логики уставшего измотавшегося человека. Что такое перевоплощение? Открытие нового способа думать. Главное обстоятельство — растрата денег, отложенных для сына. Отсюда чувство вины перед ним. Найти, как искупить вину — сквозное роли в отрывке.

КАЦМАН. А у сына сквозное — снять с отца груз ответственности.

ТОВСТОНОГОВ. Несколько раз пройти отрывок самостоятельно, прежде чем показывать педагогам. Вы должны почувствовать этапы сквозных действий. Повороты. А в связи — с этим оценки. Затем ощутить сквозные в целом. Узнать, что такое вкус взаимодействия. Чувство партнера. Тогда, возможно, придет импровизационное самочувствие.

15 марта 1976 года

Михаил Рощин. «Муж и жена снимут комнату»

Отец — Владимир Ш.

Сын — Василий Б.

До прихода Товстоногова.

Аркадий Иосифович попросил отчитаться о состоянии самостоятельных работ над отрывками. «Репетируем», — ответили студенты.

КАЦМАН. Почему не все показывают этапы? Вот, скажем, уже две недели я не могу посмотреть сцену из рощинской пьесы «Муж и жена снимут комнату».

ВАСИЛИЙ Б. Мы собирались, пробовали повторять, но...

ВЛАДИМИР Ш. Мы честно пытались, но все время не покидала мысль...

ВАСИЛИЙ Б. До 1 марта, то есть до встречи с Георгием Александровичем, мы много репетировали, затвердили рисунок, а он оказался неверный.

КАЦМАН. Ну и что? Поиск истины — это наша работа! Сколько раз Георгий Александрович и в театре с опытными артистами меняет решения?! Вы думаете, они упираются: вот, мол, вчера вы говорили не так? Заново ищут.

ВАСИЛИЙ Б. В «Старшем сыне» — совершенно иное видение ситуации за текстом, иные цели, задачи...

КАЦМАН. Ну и что? Не понимаю. И теперь до прихода Георгия Александровича не надо репетировать? Чушь какая-то.

ВЛАДИМИР Ш. Он все перестроил по-другому.

КАЦМАН. Идет поиск. И пока он идет, будет процесс углубленного поиска. А, бывает, что каждый раз по-другому, пока не отыщется единственное решение!

ЛАРИСА Ш. Да, нет. Мы не против поиска. Мы хотим, чтобы он был не заштампованный...

КАЦМАН. Переведите на русский язык то, что сказала Лариса.

ВАСИЛИЙ Б. Самое сложное, когда что-то входит в сознание, затем в подсознание, и вдруг надо от всего этого отказаться. Именно поэтому нам было так трудно сразу откликаться на свежие предложения Георгия Александровича. И вот, когда мы в течение этих двух недель собирались самостоятельно, мы оговорили выстроенный им процесс, но...

ВЛАДИМИР Ш. Нет, мы понимаем, что должны быть готовы к новому поиску, но тогда мешают репетиции, цель которых зафиксировать достигнутое.

ВАСИЛИЙ Б. Мы прекрасно понимали, что он придет и опять все будет перестроено по-новому. И мы должны быть готовы к поиску, а фиксаж прошлого построения мешает.

КАЦМАН. Надо не просто фиксировать последнее решение. Надо пропустить его через себя! Вы еще не зажили процессом. Не свободны. Не живете этапами сквозного. Не подробны в оценках. Внутренний монолог либо поверхностный, неверный, либо отсутствует вообще. Вы думаете, все, что построил с вами Георгий Александрович, осталось в психофизической памяти? А я уверен, без систематических репетиций — улетучилось. Вы не только не углубляете процесс, а, уверен, смутно его помните...

Вошел Георгий Александрович.

ТОВСТОНОГОВ. Здравствуйте, садитесь. Чем занимаемся?

КАЦМАН. Да, вот. Рассуждаем насчет процесса ...

ТОВСТОНОГОВ. На материале какого отрывка?

КАЦМАН. «Муж и жена снимут комнату».

ТОВСТОНОГОВ. Вы готовы к показу? Пожалуйста, давайте посмотрим. *(Прогон отрывка. На фотосъемке Товстоногов прервал.)* Владимир, а почему пошли фотографировать сына?

ВЛАДИМИР Ш. Почувствовал странность в его поведении. Мелькнула догадка, и я хочу ее проверить.

ТОВСТОНОГОВ. Этого не было. Наоборот, вы откинули момент отгадывания и предложили какую-то другую игру.

ВЛАДИМИР Ш. К сожалению, это бессознательно получилось.

ТОВСТОНОГОВ. Для отца фотография — способ испытания человека. Вы правильно сказали: увидел нечто такое, что заинтересовало, и пошел при помощи фото проверять версию.

ВЛАДИМИР Ш. Я понял, можно попробовать?

ТОВСТОНОГОВ. Можно, только возьмите выше. Очень театрально, к сожалению, сыграли кусок про жену, взяв его курсивом. Вы должны максимально закрыть свои страдания, а не демонстрировать их. Тогда и нам, и сыну есть что разгадывать. Сказали про жену «больна» и не вставайте. Если встал, то попереживал — зачем? Болезнь жены — тема, о которой вообще не хотелось бы говорить, а вы встаете, тем самым подчеркиваете желание разговора на эту тему.

ВЛАДИМИР Ш. Вы запретили улыбаться, а мне бы здесь хотелось...

ТОВСТОНОГОВ. Улыбнитесь, обманите нас. Пусть нам покажется поначалу, что все исправимо. А по внутреннему монологу?

ВЛАДИМИР Ш. Тут уж ничем не поможешь.

ТОВСТОНОГОВ. Да, к несчастью. *(Повторение монолога отца.)* Зачем размежевываете текст? Ощущение, что заставляете себе верить при помощи размежевания. Самое важное, болезненное — пробрасывайте, скройте. Остановитесь только на «больна»... Нет, пробросом не получается. Не болтайте слова впустую, положите их на действие. Щебечете, а я не могу уследить за мыслью!.. Попробуйте о ремонте иронически: дурак какой, надо же, некстати ремонт затеял...

КАЦМАН. Не надо так влезать в сына. Играйте от партнера.

ТОВСТОНОГОВ. И оправдайте тем, что трудно сдержаться от слез. «Болея о других, перестаешь болеть сам», — и вот здесь я вообще бы ушел, потому что глаза так наполнились слезами, что сын не должен этого видеть!

Аркадий Иосифович абсолютно прав, говоря о том, что не надо влезать в партнера. А знаете, почему это происходит? И не только в этой работе, а во всех отрывках на нашем курсе? И не только на курсе и зачастую и на профессиональной сцене? Потому что, когда играются действия: объяснить, убедить, доказать, дать понять — они тянут актера на влезание в партнера!

Еще раз с ремонта. Точнее надо, нет самоиронии: нашел момент перестройку затеять!.. Говорил-говорил сыну и своих делах и понял, что плачет в жилетку, а это вы меньше всего хотели. Надо сбросить с себя весь этот груз... О детях получается на уровне информации почему-то.

290

ВЛАДИМИР Ш. Они растут, их надо содержать, и я оправдываю свой левый заработок.

ТОВСТОНОГОВ. Не-ет, он здесь не занимается оправданием себя. Смысл иной: дети растут, а матери не будет. Вот о чем надо думать, говоря: «Девочки растут, Оленька в этом году в школу пойдет...» Еще раз. Как плохо сказали фразу: «Болея о других, перестаешь болеть сам». Как плохо перешли.

ВЛАДИМИР Ш. Но вы же сами мне сказали встать и перейти?!

ТОВСТОНОГОВ. Да, но почему? Слезы-то не идут, вид делаете?! Еще раз повыше.

«Вот ты скажи, что нового, как дела?» — Обнимите сына. Нет, не верю, не по-отцовски обнимаете. Во-от, сейчас хорошо, так зажали сына, что и ему неловко стало, и вам.

Владимир, у сына перемены. Василий дважды повторяет «перемены». «Перемены» — важное слово. Зацепитесь за него. И фотографировать! «Я по твоему носу вижу: с тобой что-то происходит, и я тебя не выпущу».

А почему, Василий, вы так побежали фотографироваться? Это отцу нужно, а вам поперек горла. Вынужден пойти, а не ринулся с радостью по собственному желанию.

Владимир, зачем вы начали лекцию про фото? С момента, когда посадили сына фотографироваться, создайте видимость шутки: «Увидишь кривую роста за много лет», «мой фотоаппарат — душевный рентген, он все раскроет». «Не крутись, бесполезно, ты у меня, как на ладони». И все это свести к фразе: «Да, действительно что-то новенькое». А теперь облокотитесь на аппарат и изреките, как факир: «По-моему, ты влюблен или собираешься жениться». Вот что такое фотография, она все видит, она не дает соврать. Теперь ты не отвертишься.

«Я?» — субъективно сын не хотел открываться, но отец так точно угадал про женитьбу, и сын выдал себя в оценке.

«Ах нет? Ну, извини». А на самом деле остался при своем мнении.

Не понимаю, Василий, а зачем вы сажаете отца сниматься?

ВАСИЛИЙ Б. Способ уйти от разговора о женитьбе.

ТОВСТОНОГОВ. Да? Не читается.

КАЦМАН. Все-таки странный текст у сына: «Фотография — вещь моментальная».

ТОВСТОНОГОВ. Ничего странного не вижу. Сын говорит: «Фотография — вещь моментальная», — то есть ты ничего не понял, папа, ты зафиксировал миг, а по одному мгновению ничего понять нельзя. Нельзя судить по секунде о том, что у меня на душе... А если сыграть продолжение ритуала? Отец фотографирует сына, а сын — отца? Если это бывает каждый раз?!

ВАСИЛИЙ Б. Но по действию: скрыть истинную причину моего прихода?

КАЦМАН. Да, и поэтому фотографирую его.

ВАСИЛИЙ Б. Это выгодно. И одно с другим соединяется: и ритуал, и «скрыть».

ВЛАДИМИР Ш. Нет, теперь иное качество. Теперь по действию: закончить ритуал.

ТОВСТОНОГОВ. Продолжить ритуал, чтобы уйти от серьезной темы разговора.

КАЦМАН. Ошибка в том, что фотография была раздроблена на два события. А до признания сына — событие одно.

ТОВСТОНОГОВ. За чем мы следим? Что с вами происходит в рамках ритуала. Сам процесс, как заученный. Осуществляйте его походя, но шутливо. И спор о назначении фотофафии в этом же качестве.

ВАСИЛИЙ Б. Лирики и физики. Строить мир или фотофафировать его? Я — лирик, я сочиняю мир, мне будущее представляется бесконечным. А отец, с позиции прожитой жизни, с точки зрения опыта и человеческого, и профессионального...

ТОВСТОНОГОВ. Вы, Василий, находитесь в логико-умозрительной сфере. Зачем заниматься комментированием? Рассуждать на тему обстоятельств, а не погружаться в них? И вам это ничего не прибавляет, и, смотрите, партнер остыл. Абсолютно бесплодный процесс!

А вот скажите, почему отец не стал фотофафироваться? Зачем Рощину понадобился уход отца? Вы, Володя, зная могущество своего аппарата, попали в положение сына. Сын залез под тряпку. Вот секунда, когда отец стал самим собой, и мы еще раз увидели и разгадали, что же вас действительно волнует. Если за внешним слоем я смогу различить это, если имею возможность следить за словами, тогда реализуется смысл моего прихода в театр.

291

Слова входят в сознание зрителя в момент, когда я разгадываю, что происходит между персонажами. Часто слова входят не прямым, а обратным ходом: вижу одно, слышу другое, понимаю третье. Если я слышу только слова, мне незачем покупать билеты, я могу прочесть пьесу дома или послушать радиоспектакль.

Что чаще всего происходит в театре? Оправдывание слов бытовым правдоподобием: пришел, разделся, сфотографировался. Это и есть то ремесло, с которым мы пытаемся бороться. И все же вы, как рыба на приманку, идете на текст. Не позволяйте себе соблазнительно-спасительный уход в словесную сферу. Текст есть конечное выражение процесса. А чтобы восстановить сам процесс, надо обнаружить все причины, которые дали бы вам локальный конфликт. Запомните на всю жизнь: нельзя произносить текст, не зная, на что он помножен!

Отрывками мы занимаемся сейчас для того, чтобы вы на себе, на своей собственной шкуре поняли суть действенного процесса. Умению действовать нельзя научить. Но попытаться воспитать в себе это умение — можно. Для этого надо ввергать себя в обстоятельства и воображением делать их своими.

АСПИРАНТ. Простите, Георгий Александрович, в педагогике сценической речи большое внимание уделяется внешней логике, логике текста... Значит, по-вашему, методология преподавания речи должна быть иной?

ТОВСТОНОГОВ. Не буду обсуждать содержание преподавания речи, это не тема нашего занятия. Что касается внешней логики — я ее не зачеркиваю. Она тоже присутствует, использовать надо все! Но внешняя логика на поверхности. Скажем, в этой сцене на поверхности шуточная ритуальная игра, а что за ней? Вот что и вас, и нас должно интересовать в первую очередь.

Повторите кусочек съемки, чтобы мы поняли: отцу она нужна, а сыну — как рыбе зонтик.

Повторение куска с фото и попытка двинуться дальше.

Сын готовит аппарат к съемке, и пока он там вертится, отец решил: нет, сниматься не буду. Должна быть такая логика. *(Георгий Александрович вышел на площадку.)* Решил не сниматься, встал, подошел к сыну: «Алеша, ты меня прости...» А дальше еще не придумал... И через паузу: «Там... женщина ищет свои фотографии».

ВЛАДИМИР Ш. «Там эта нимфа возится».

ТОВСТОНОГОВ. Да-да. И сын не понял, почему отец так странно себя ведет. Отец ушел — и дошло... Встали у аппарата и задумались. Неужели она действительно умрет? А я с мелкой проблемой денег... Пусть вот таким вас врасплох застанет отец. *(Повторение куска.)* Нет, Василий, не отец должен вас вытаскивать из-под тряпки. Вылезайте сами. У вас хватило времени настроить аппарат. Отец ушел и должен быть кусочек подлинной жизни сына. Посмотрел отцу вслед, повернулся к нам. Хорошо, Василий, стоите, не меняйте положения. И очнитесь, почувствовав, что отец вернулся.

«Никак не могу вспомнить, куда дел карточки», — не впрямую, посмотрите, что с сыном? Вот хорошо встретились глазами. «Садись», — уже стали привыкать друг к другу.

А почему так сникли, Василий, когда отец спросил вас: «Кто избранница»? Сын скрывал, умалчивал, изворачивался, не признавался. Теперь надо искупать вину. Сейчас был бы огромный монолог, если бы вас не прервали.

Вы, Владимир, уговариваете сына остаться приторно-фальшивым голосом: «Что ты, что ты, ты еще и пяти минут не посидел», — так уговаривают гостей, которые надоели. Или вы хотите, чтобы он ушел?

ВЛАДИМИР Ш. Нет, я чего-то сбился, текст перепутал. Раньше сын был там, а я здесь, теперь по-другому. Я еще к новому рисунку не привык.

ТОВСТОНОГОВ. Так это очень плохо, Владимир! Если вы подлинно действуете, то новое обстоятельство должно освежать вашу жизнь, и никакие прежние привыкания не должны вас сбивать!

Сын двинулся уходить, не надо бежать за ним! Не вставая: «Ты куда?» И не сразу соглашайтесь, взвесьте: нехорошо вот так взять и отпустить! Но раз они договорились о встрече, если она ждет... Законы любви — с ними ничего не поделаешь. А почему улыбка появилась?

ВЛАДИМИР Ш. У меня же есть какое-то отношение к его женитьбе.

ТОВСТОНОГОВ. А читается, что это отношение к уходу сына. Повторите кусок. *(Кусок повторяется.)* Нет, не получается, Володя. Отдельно играете оценку, отдельно говорите слова. Сейчас вы говорите текст, делаете паузу — оцениваете, потом опять говорите, и слова становятся лишними. А это тот случай, когда слова должны укладываться внутри оценки, понимаете? Опять, Василий, почему-то полезли к отцу!

ВАСИЛИЙ Б. Отец начал решать, как мне помочь, и я хочу его остановить.

ТОВСТОНОГОВ. Остановить можно откуда угодно.

ВАСИЛИЙ Б. Возьмем повыше.

ТОВСТОНОГОВ. Возьмите... А почему у вас такие конвульсивно-судорожные движения?

ВАСИЛИЙ Б. Потому что я сижу на стуле, а именно сейчас мне неудобно на нем сидеть.

ТОВСТОНОГОВ. Нет, не поэтому. Вы не заняты процессом жизни, и вас хоть на голову поставь, все равно судорога сведет. Притворяетесь, и появилась излишняя активность. Начинаете говорить — извиваетесь. Надо не делать вид, а на самом деле найти повод отказаться от денег! Вот вы меня сейчас хорошо слушаете, без судорог! Потому что думаете по-настоящему! Вот так, не прикидываясь, и скажите: «У тебя, отец, жена умирает, а решаешь, откуда мне денег достать. Неужели ты думаешь, что я их возьму?»

Жаль, Володя, что вы так дешево продаете свой текст про деньги, которые отложили для сына и истратили. Это же деньги сына! Ты так долго не приезжал, но я все равно виноват! И про жену вы почему-то говорите между прочим, а зря. По существу вы должны текст подчинить одному: придумать, как выкрутиться. Повернитесь к фотоаппарату, посмотрите: сколько за него дадут? Сколько после института зарабатывают молодые специалисты?

АСПИРАНТ. Около ста рублей.

ТОВСТОНОГОВ. Значит, неправда, что сын будет сразу зарабатывать двести?

ВАСИЛИЙ Б. Ну, может быть, я, конечно, приврал, но рассчитываю на это.

АСПИРАНТ. Двести рублей сразу? Быть не может. Многие к пенсии добиваются такой зарплаты.

ВТОРОЙ АСПИРАНТ. Если в таком возрасте двести рулей зарабатывать, проблемы денег фактически нет.

ВАСИЛИЙ Б. А я знаю молодых людей, защитивших диссертацию, они под триста получают.

АСПИРАНТ. С диссертацией — да, но сын разве в аспирантуре?

ВТОРОЙ АСПИРАНТ. Он выдумал двести рублей, чтобы отца успокоить.

ВАСИЛИЙ Б. Ничего не выдумал. По-разному бывает. Ставка периферийного главного режиссера — сто восемьдесят. А если учесть премиальные...

ТОВСТОНОГОВ. Стало быть, после окончания нашего института вы рассчитываете получать двести рублей? Желаю вам осуществления вашей надежды... Отдохните минут десять. *(После*

перерыва.) Сядьте в полукруг... Дорогие товарищи! У меня возникло ощущение, что, несмотря на настоятельное требование репетировать самостоятельно между нашими встречами, репетиций данного отрывка не было.

Вы никак не можете усвоить одну из заповедей вашей будущей профессии: вне вашей самостоятельной домашней работы, вне беспрерывного систематического поиска, в который мы, педагоги, лишь вносили бы свои коррективы, — вне всего этого вы никогда не добьетесь хороших результатов.

Сегодня пятнадцатое марта, сцену из Рощина мы репетировали две недели назад. Значит, половину месяца вы бездействовали. Почему? Вам почему-то кажется, что вся работа осуществляется на наших занятиях. Это неверно. Мы не можем принести вам реальной пользы, если нашим с вами встречам, вашим показам, не предшествует мучительный самостоятельный поиск действенного процесса. Не позволять себе приходить на занятие к педагогам в том же былом качестве!

КАЦМАН. Георгий Александрович, как я ни просил, но мне отрывок показан не был.

ТОВСТОНОГОВ. Не думаю, чтобы у вас были заняты все вечера. Можно собраться, и три-четыре часа потратить на то, чтобы пройтись по всем нашим замечаниям! И обязательно открыть для себя что-то новое! А вы своей пассивностью в самостоятельной работе убиваете

найденное, вместо того чтобы освоить, закрепить и развить его. Строить с вами, вместо вас отрывки — процесс нетворческий, в лучшем случае, ремесленный.

СЕМЕН Г. Я понимаю, что у нас этап самостоятельных проб. И все же мешает, что мы редко встречаемся с преподавателями.

КАЦМАН. Что вы говорите, Сеня? Как — редко?

СЕМЕН Г. Из восьми работ одну в среднем мы показываем раз в две недели.

КАЦМАН. Я когда-нибудь отказывался посмотреть? Наоборот, я прошу, требую, пожалуйста. Но бессмысленно, если вы сами отрывок не проходили.

СЕМЕН Г. Две недели мы ищем, что-то находим, развиваем, а, оказывается, это неверно. И трудно перестроиться на правильный путь, войти в новое русло.

ТОВСТОНОГОВ. К сожалению, я не вижу результатов поиска. Пусть ошибочного, но напитанного обстоятельствами, поиска углубленного процесса.

КАЦМАН. И еще одна ошибка: вы фиксируете форму, а не существо процесса.

ВАСИЛИЙ Б. Извините, а как не фиксировать форму? Помните, я остался сидеть на краю стола, не вышел вперед, как просил Георгий Александрович, и сходу справедливо получил замечание!

ТОВСТОНОГОВ. Нельзя быть в плену мизансцены. Я ругал вас за то, что вы не вышли вперед, не потому что вы обязаны догматически выполнять формальные ходы, а потому что пропустили звено процесса. Значит, ниточка внутренней жизни оборвалась. А в самостоятельной работе вы бы не только затянули в этом месте узелок, а нашли бы мотив, чтобы никогда здесь не было разрыва! Нужно вести себя по дороге поиска подлинного существования, а не закреплять внешний результат однажды прожитого. Иначе вы мертвы. Нет огонька жизни! Не слышали высказывание Кедрова о монтере и лампе? Нет? Он говорил: можно провести провод, ввернуть лампу, поставить включатель-выключатель, но лампа должна гореть сама! Вот и за вас никто гореть не будет!

Я говорил сегодня Василию: вас тянет на комментирование. Но эта претензия относится к каждому из вас, без исключения. Режиссер-комментатор даже не ремесленник. Дилетант. Словоговорения на репетиции — самое ужасное болото, которое топит нашу профессию. Дескать, давайте умственно, умозрительно порассуждаем о столкновении в этом отрывке. Если у вас симптомы подобной болезни, актеры сходу это почувствуют и вместо того, чтобы выйти на площадку и погрузиться в существование, нажмут на вашу ахиллесову пяту и спровоцируют себя уболтать.

В отрывках, с которыми нам удалось практически соприкоснуться, найдена схема, но не подлинное существование. На основании найденной с нашей помощью схемы, для того, чтобы обнаружить и воплотить ежесекундный процесс борьбы, вы должны продолжать работу в трех направлениях:

Первое. Собственный, индивидуальный поиск видений, внутреннего монолога, этапов сквозного действия.

Второе Проверка индивидуального поиска, обогащенная встречей с партнером.

Третье Периодические встречи с педагогами для корректировки результата, обнаруженного вами.

Вы должны приходить к нам в разбереженном состоянии, тогда у нас появится возможность вам помочь. Как в лабиринте, вам надо миновать один тупик, второй, третий, прийти к нам и сознаться: «А из этого тупика выхода найти не могу!» И вот тогда наша помощь станет для вас открытием! Заболеть ролью, отрывком! Просыпаться по ночам и записывать мысли, как Эйнштейн формулы! Сделать все от себя зависящее, самому себе сказать: «Сделал все!» Как спортсмен, выйти на пик формы! Без подлинных мучений поиска вы не обретете радость открытия! Такова особенность любого творческого труда!

Для меня каждый новый спектакль, как первый! Опыт в нашем деле мешает, приводит к штампам. Каждая пьеса — новый способ существования. Все заново! Сначала! И, признаться, многие репетиции вызывают, как говорится, чувство глубокого неудовлетворения. И где бы я ни был: в театре, дома, здесь — я продолжаю анализировать, готовиться к утренней репетиции, чтобы при встрече с актерами помочь им раскрыть природу, а не ранить ее. И так всю жизнь!

Многие из актеров работают у нас в театре по двадцать-тридцать лет, имеют все звания, и все же у них происходит тот же мучительный процесс поиска, что и у меня! Остановки благополучного довольствия быть не может, иначе вы тут же заканчиваетесь как творческая личность.

А вы неправильно творчески существуете! Не живете своим основным делом вне репетиции! Не сумма знаний определяет возможность человека заниматься режиссурой, а воспитание потребности беспрерывно жить этой профессией! Если ежесекундно не жить делом, которому вы захотели служить, надо менять профессию. Я считаю, что любая специальность может быть творческой и нетворческой. Все решает наличие одного из элементов творчества: созидательность. И чем сильнее стремление к созиданию, тем больше надежды превратиться из ремесленника в художника. А вы находитесь в сфере рассуждений. Созидание вам не грозит. Вы пребываете в спокойном коконе словоговорения. Мы тормошим вас, пытаемся вытащить, а вы возвращаетесь на крути своя.

Володя сегодня сказал: «Я забыл текст, потому что стоял там». Это же ужасно, Володя! Только лошади в конюшне воспитаны на рефлексах такого рода! Но лошади бывают необыкновенно талантливы! И иногда, кажется, чуть ли не импровизируют! И мы хотим видеть ваши импровизации, а вы нам подсовываете мертвечину.

Итак, главная, пока не разрешаемая проблема: как сделать слова конечным результатом жизненного процесса? Выход один: организация атмосферы поиска. Не получается самостоятельная работа или нужен первый этап проверки, попросите товарища, который видел процесс репетиции с преподавателем. Ищите любые формы, разжигающие воображение, копите багаж обстоятельств, видений, монологов — всего того, что за текстом, чтобы каждая репетиция с нами была проверкой накопленного.

АСПИРАНТ-ЗАОЧНИК. Георгий Александрович, мне кажется, существует еще одна ошибка. Каждый из отрывков есть этап развития основного конфликта. Сейчас непонятно, как главная борьба пьесы выражается здесь?

ТОВСТОНОГОВ. Общий конфликт выражается в поведении действующих лиц. И это поведение мы определили.

АСПИРАНТ-ЗАОЧНИК. Но я не вижу того большого, которое стоит за этим малым.

ТОВСТОНОГОВ. И я не вижу! Но у нас разные диагнозы болезни. Я считаю главной ошибкой спящее воображение, неверие в предлагаемые обстоятельства. Об остальном думать не следует. С точки зрения общего конфликта логика здесь установлена.

КАЦМАН. Мы специально отбирали такие отрывки, которые сами по себе — микропьесы...

ТОВСТОНОГОВ. И на данном этапе все, что нужно — это обнаружить живую плоть происходящего.

АСПИРАНТ-ЗАОЧНИК. Что сейчас происходит? Приходит сын, который полтора года не был у отца. С одной стороны, современный молодой человек, занятый своими личными проблемами...

ВАРВАРА Ш. Почему только личными?

АСПИРАНТ-ЗАОЧНИК. Предположим. Я не утверждаю, что это так, предположим. И его

встречает любящий, эмоциональный отец, меньше всего думающий о себе...

ВЛАДИМИР Ш. Зачем такие сравнения?

АСПИРАНТ-ЗАОЧНИК. Еще раз оговариваюсь: *предположим.* Я ищу полярности, хочу добиться контраста.

ТОВСТОНОГОВ. А почему конфликт обязательно должен быть между черным и белым? Конфликт острее, если сын, как и отец, любящий, а не эгоцентрик, каким вы нам его представили. Контрастность — не обязательно полярность.

АСПИРАНТ-ЗАОЧНИК. Может, я примитивно рассуждаю?

ТОВСТОНОГОВ. Очень.

АСПИРАНТ-ЗАОЧНИК. Но я хочу обнаружить суть конфликта. Полярность мне необходима, чтобы вскрыть идейное столкновение между сквозным действием и контрсквозным?

ТОВСТОНОГОВ. У нас с вами разные представления об идейном столкновении. Разве не бывает так, что все персонажи переходят на одну сторону баррикад, а контрсквозное не персонифицировано в персонажах?

АСПИРАНТ-ЗАОЧНИК. А разве так бывает?

ТОВСТОНОГОВ. Если так не бывает, то как вы выйдете из положения с драматургией Чехова?

АСПИРАНТ-ЗАОЧНИК. Но Рощин - не Чехов.

ТОВСТОНОГОВ. Чехов оказал сильнейшее влияние на талантливых драматургов, к которым я причисляю и Михаила Рощина. Пьеса «Муж и жена снимут комнату» о том, как по-разному люди познают, что такое чувство любви. И на этапе, в котором мы застаем героев, отец уже сделал это открытие, а сын его еще не постиг.

АСПИРАНТ-ЗАОЧНИК. Тогда я слежу в сцене, как сын постигает отца, а это сейчас не получается.

ТОВСТОНОГОВ. Вот в этом я с вами совершенно согласен. Отрывок пока не получается. Это вы верно заметили!

АСПИРАНТ-ЗАОЧНИК. Мне кажется, вначале у сына неверное действие. Он мнется, переживает, будто принес отцу какое-то страшное известие.

ТОВСТОНОГОВ. А вы так запросто пришли бы к отцу, с которым давно не живете вместе, просить денег? Не виделись полтора года, и вот явился не за тем, чтобы узнать о здоровье, чем-то помочь, наконец, просто посидеть, поговорить, а попросить помощи. Есть же в таком появлении щекотливый момент?!

АСПИРАНТ-ЗАОЧНИК. И все-таки, мне кажется, что причина застоя отрывков в том, что нет критерия отбора обстоятельств. Апатия студентов вызвана страхом ошибиться. Если бы не было страха, они не жалели бы времени на поиск. А причина страха — нет ощущения целого. Уверен! Было бы — они бы репетировали сами, со мной, с преподавателями. Но если нет критериев, если не сделан анализ всей пьесы, как найти место отрывка?

ТОВСТОНОГОВ. Согласен в определении состояния студентов: апатия. Что касается страха, — если он есть, — то побеждается он только освоением элементов методологии. И путь один: через горнило самостоятельного беспрерывного труда. Если вы заметили, мы просим искать, ошибаться, заходить в тупики. И выстрадать открытие. Вот тогда страх исчезнет, и муки рождения станут радостными. И, наконец, о критериях. Вы культивируете ту болезнь, от которой мы пытаемся лечить. Вы призываете уйти в умозрительную сферу, а мы — погрузиться в актерскую шкуру. Насколько мне не изменяет память, вы присутствуете не на всех занятиях?! Какие-то этапы вами пропущены, не правда ли?

АСПИРАНТ-ЗАОЧНИК. Я заочно учусь, Георгий Александрович.

ТОВСТОНОГОВ. Я не обсуждаю ваш статус, лишь констатирую факт. Так вот, ставлю вас в известность: анализ пьесы и место отрывка в ней — для нас это уже пройденный этап.

29 марта 1976 года

На занятии присутствуют слушатели курсов повышения квалификации, аспиранты, стажеры.

Занятие началось с показа зачина Геннадия Т. Задание — инсценировка и постановка микро-

литературы. Рассказ Рея Брэдбери «Улыбка».

Перед зрителями металлическая рама с кольцами для портьер. Самой портьеры нет, она воображаемая. Каждый из действующих лиц, входя, пытается заглянуть за портьеру. «Главный» — его играет Валерий Г. — развалившись на камине, окриком отгоняет всех от портьеры. Здесь уроды, юродивые, калеки, кто-то из них на костылях, скрипач и мальчик. Жребий за право начать первому. Калеки, уроды, юродивые отошли к дальней стенке. Ожидается команда к открытию портьеры. Она звучит, и под звуки скрипки началось спортивное состязание: плевки в картину, висящую за портьерой. Вышел вытянувший жребий, но его оттолкнули и, нарушая правила, калеки, уроды, юродивые, расталкивая друг друга, побежали к раме и ... застыли. Живое фото. Стоп-кадр. И через динамики возник звук скрежета, крика и плевков. И перекрывающий все это звучание женский смех. Один лишь мальчик, очарованный картиной, недвижим. Но все очнулись. И началась драка, борьба за первенство в разрыве холста. Мальчику тоже уда-

ется вырвать клочок. С ним он бежит домой. Дома мать уже спит, на полу стоит банка со свечкой, мальчик разглаживает кусочек холста, вглядывается в него, потом поднимает голову, закрывает глаза, и в его воображении — проекция — возникает чуть расплывчатое изображение женского лица. Звучит скрипка, мальчик прижимает холст к груди, раскачивается в такт музыки, и зрители уже отчетливо видят за ним на стене улыбку Джоконды.

КАЦМАН. Пожалуйста, какие замечания?

ГЕННАДИЙ Т. Было две репетиции. Для заявки сделано все, что возможно. Ребята работали с огромной творческой отдачей. А для доведения до удовлетворительного результата не хватает времени, я чувствую свою вину в невыстроенности взаимоотношений. Не хватает времени для репетиций самого главного — построения малого круга обстоятельств. Мы выбросили у Брэдбери некоторые сентенции, например, плевки в прошлое. Мы оставили суть, но вот над этой сутью надо бы как следует поработать.

КАЦМАН. Зачин — форма заявки на микролитературу. Меня интересуют рассуждения с точки зрения предложенного вами хода. Раскрывает ли данный ход произведение Брэдбери «Улыбка»? Пожалуйста, слово товарищам с курсов повышения квалификации.

СЛУШАТЕЛЬ. Мне понравилось то, что студенты смогли сделать за две репетиции. Смутила некоторая примитивизация рассказа. Сейчас читается, что цивилизация — это бяка. А Брэдбери не отрицал достоинств цивилизации. Он считал, что именно во взаимоотношениях людей кроется причина ее гибели. У Брэдбери более тонкие нити связей, чем мы увидели сегодня. Режиссер показал голую социологическую модель через потрясение мальчика картиной, вовлечение в драку за куски холста, сохранение обрывка с улыбкой. Это иллюстративный, а не психологический прием. То, о чем говорил режиссер: «мало времени для вскрытия человеческих взаимоотношений», — справедливо.

КАЦМАН. Вы сейчас судите работу с позиций психологического театра.

СЛУШАТЕЛЬ. Рассказ называется «Улыбка». Значит, надо какими-то душевными средствами искать ключ к приему. Брэдбери без психологического ключа мелок и примитивен. Его лучшее произведение «Вино из одуванчиков». Там совсем исчезла фантастика и обнажилась духовная ранимость людей.

КАЦМАН. И все-таки с позиций чисто психологического театра к Брэдбери подходить не стоит.

СЛУШАТЕЛЬ. С точки зрения внешней организации мне работа очень понравилась. Но что я имею в виду, говоря об отсутствии психологизма? Нет мотивации поступков персонажей.

КАЦМАН. А, действительно, почему нет мотива к эпизоду с плевками? Центральное событие, что я должен понять?

ГЕННАДИЙ Т. Для меня здесь центральное событие: «Уничтожение картины».

КАЦМАН. Согласен, но начинается центральное с плевков?! А я не понимаю, почему на площадке рычание, скрежет, плевки, какой-то смех за кулисами — что это такое?

ГЕННАДИЙ Т. Но вы же сами учили: может быть загадка, если она впоследствии раскроется. Сами учили! Если загадка раскрывается, значит, может существовать! Вот я и выстроил стоп-кадр, во время которого зрители понимают, что в картину плюют! Сквозь плевки и всякие там звуки преувеличенно громко звучит женский смех. Потом мы поймем: смеялась Джоконда.

Извините, Аркадий Иосифович, но я хочу еще ответить Товарищу с курсов! Где вы вычитали у Брэдбери в этом рассказе, как человечество привело к гибели цивилизации? У Бредбери об этом ни строчки! Это исходное предлагаемое обстоятельство! Через погром картины мы догадываемся, что человечество само виновато в гибели накопленных духовных ценностей!

СЛУШАТЕЛЬ. Поймите, изначально нет мотивации поведения персонажей: где это все? куда пришли? зачем? чего хотят? Поэтому нет выхода на плевки в Джоконду.

ГЕННАДИЙ Т. Ничего вами перечисленного не надо! Ни в коем случае! Это ошибка! Иначе пришлось бы с самого начала задать картину. А весь смысл в том, чтобы мы пришли к улыбке в финале! Мотивацию, времени на которую мне не хватило, я понимаю совершенно по-другому, нежели вы! Сейчас изначально при появлении все персонажи персонифицированы. Я бы здесь ничего не менял. Но в плевках, в драке, разрыве холста ведут себя, к сожалению, одинаково, я бы сказал, штампованно зверски. Вот это я не успел психологически по-разному прорисовать.

297

КАЦМАН. Объясните, что произошло с мальчиком? Какие этапы логики он проходит?

ГЕННАДИЙ Т. Вам что-то непонятно? Что именно? Спросите, я отвечу.

КАЦМАН. Открылась занавеска. Мальчик увидел картину. Он не участвовал в акции плевков. Почему? Его потрясла картина? Значит, мальчик уже изменился? Почему он потом слепо, как все, рвет холст?

ГЕННАДИЙ Т. Нет, улыбка изменила в нем что-то потом, дома. Здесь же прозвенел первый звоночек будущего потрясения, но мальчик преодолел его, как препятствие, и с успехом рвал картину так же, как и все. Иначе главное событие не глубже центрального!

КАЦМАН. Как вы определили сквозное рассказа?

ГЕННАДИЙ Т. Борьба за человечность.

КАЦМАН. Ну, это слишком общее определение.

ГЕННАДИЙ Т. Как это «общее»? Это выстраивается с самого начала. Вышли выродки. Уроды. От человечности осталась только картина Леонардо.

КАЦМАН. Допустим, я не читал рассказа. Вышли выродки, кинули жребий и куда-то плюют. За чем я слежу? Вы говорите: «От человечности осталась только картина Леонардо». Но я-то откуда знаю об этом? Картину Леонардо я увижу в конце! Мне нечего разгадывать! Значит, сквозное какое-то иное? Дайте мне возможность следить не только за сюжетом, но и за прозрением души мальчика!

ГЕННАДИЙ Т. Вы считаете: прозрение души мальчика — сквозное?

КАЦМАН. Поскольку прозрение связано с улыбкой Джоконды, то можно сказать: сквозное рассказа — борьба за улыбку.

ГЕННАДИЙ Т. Согласен. Все хотят уничтожить, а мальчик — сохранить!

КАЦМАН. Но все-таки сейчас главное событие — прозрение — играется дважды. Что бы вы ни говорили: «Звоночек», «препятствие», — мы видели, что мальчик потрясен при открытии занавески. И точно так же потрясен в конце. Центральное и главное события слились. Мне кажется, сквозное рассказа — «борьба за улыбку», за прозрение мальчика должно достигнуть высшего пика только в финале. Иначе снижается уровень автора, даже искажается рассказ.

ГЕННАДИЙ Т. Вот я мальчик. Откинули штору. Я вижу картину. Что мне делать?

КАЦМАН. Я бы изменил отношение к увиденной картине. Сейчас играется некий штамп озаряющей радости. И это фальшиво. Наоборот. Был готов к плевкам, как и все. Пролез первым! И увидел, какой-то стопор появился. Наткнулся на женское лицо. Смотрит чего-то, улыбается. Чего улыбается? Что во мне такого, вызывающего улыбку? Смутился даже. Полшага назад. Опустил голову, снова поднял и запомнил улыбку. Недаром он вырывает именно этот фрагмент холста. Тогда это этап к главному, а не дублирование его.

ГЕННАДИЙ Т. Я понял, Аркадий Иосифович. И для меня урок, я бы сказал — открытие, как элемент методологии: отношение может поменять качество оценки в целом! Как я сам не догадался раньше, какая роль у этого элемента!

КАЦМАН. Ваша ошибка в том, что не пытаетесь или не умеете сесть на место зрителя. Знать все про автора, произведение, и, откинув все свои знания, представить себя человеком, не читавшим рассказ. И с этой позиции проверить, а выстраивается ли задуманное? Или я ослеп, влюбленный в свой замысел?

А почему откинули сентенции Брэдбери? Не поискали, как их включить в драматургию?

ГЕННАДИЙ Т. Лишние. Ничего не дают.

КАЦМАН. Вот и результат. Много визуально интересного, но, по сути, вы вступили в борьбу с автором, а идеальный прием тот, где автор был бы за вас.

После перерыва, что будем смотреть?

ВЯЧЕСЛАВ Г. Сегодня по плану «Затейник».

Виктор Розов. «ЗАТЕЙНИК»

Сорокин — Вячеслав Г.
Селищев — Валерий Г.
298

После просмотра.

ТОВСТОНОГОВ. Этот отрывок вызывает уныние, потому что, сколько мы его ни смотрим, вы никак не можете выйти из переживальческой области, из словесной сферы. Правда, материал именно тем и труден, что весь погружен в текстовой пласт. Поэтому особенно точно надо вскрыть действенную сторону кусков. Слава, какое у вас сквозное действие в первой части сцены до монолога?

ВЯЧЕСЛАВ Г. Может, я скажу не точно сформулированное действие, к точному мы еще не приблизились...

ТОВСТОНОГОВ. Ну, а что приблизительно? Хотя «приблизительность» и есть тот фактор, который не позволяет вам выплыть из болтологии.

ВЯЧЕСЛАВ Г. Я все время чувствую состояние неудобства перед Селищевым, отсюда действие...

ТОВСТОНОГОВ. Никакого действия не было! Вы пытались играть «состояние неудобства», а это сыграть невозможно! Весь смысл методологии, всего того, чему мы вас учили, — уйти от игры состояния. А вы, оказывается, играли «неудобство». Вот поэтому ничего не получается.

ВЯЧЕСЛАВ Г. Я не хотел играть состояние неудобства. Это обстоятельство, которое я пытался преодолеть. Но что делать, преодолевая? Есть разные варианты действия. Каждый из них дает иную логику существования. И никак не остановиться, чтобы сказать себе: вот оно, нашел! Например, один из вариантов действия: мне нужно завести себя на разговор.

ТОВСТОНОГОВ. И для этого напиваетесь?

ВЯЧЕСЛАВ Г. Напиваюсь, чтобы осмелеть. Или другой вариант: пришел, готовый к разговору. Мешает неуверенность в виновности Селищева. Нужно кое-что проверить, вызвав его на откровенность. Пью, чтобы вызвать на откровение. Тогда по действию: сдержать себя, чтобы не устроить преждевременный скандал, не сорваться.

ТОВСТОНОГОВ. М-да. Сейчас ни то, ни другое не читается. Не выстроено. Заставляете нас слушать слова, а столкновения нет. Упивались бытовым правдоподобием. Мнимое обманчивое увлечение, на которое вы постоянно клюете. Самообман. Конфликт между вами не высекается.

ВЯЧЕСЛАВ Г. Репетируя вчера с Аркадием Иосифовичем, мы сделали маленькое открытие. Оно подтверждается и некоторыми ремарками. Но это иной вариант действия: хочу рассчитаться с Селищевым, но мешает страх. Прошлый страх еще не прошел.

КАЦМАН. Тогда водка нужна, чтобы преодолеть барьер страха. Водка — способ осмелиться и сказать!

ТОВСТОНОГОВ. Водка, чтобы набрать силу? Но это прямо противоположно определению «сдержать себя». Тогда эта версия сразу исключается. Если Сорокин сдерживает себя от желания сказать правду, значит, барьер страха преодолен.

КАЦМАН. Что непреложно? Двадцать лет пролетело, как трудно взять барьер через столько лет! И второе: Сорокин не уверен, прав ли он?

ВЯЧЕСЛАВ Г. Во второй части сцены я ухожу от разговора, а Селищев меня вытаскивает на откровение! Почему я там ухожу от темы? Вот вопрос, который меня держит! Может быть, ответ на этот вопрос имеет отголосок в первой части? Вот почему я там ухожу от разговора, какая может быть логика?

ТОВСТОНОГОВ. Ко второй части мы придем, тогда обратным ходом проверим наши рас-

суждения в первой. Стало быть, по какому пути ведем поиск? Не по логике сдерживания, а преодоления. Что же по действию?

КАЦМАН. Я бы пошел по версии: рассчитаться, взять барьер. А мешает страх. Если проверить несколько фактов и убедиться, что Селищев преступник, то прижать его, даже дать в морду — вот что он хочет.

ВЯЧЕСЛАВ Г. Значит, все-таки цель — месть?

КАЦМАН. Ну, почему только месть? Затвердил: «Месть-месть, не хочу мести!»

ГЕННАДИЙ Т. Свести счеты ведет к мести. Сквозное дает характер.

ВЯЧЕСЛАВ Г. Да! Месть делает меня, Сорокина, мелочным!

¶КАЦМАН. Жизнь одна, Слава! Другой у Сорокина не будет! Мы говорили: по сквозному роли — поймать момент истины, восстановить справедливость! Если вы в результате сможете прожить этим сквозным, то мелочности не будет!

ТОВСТОНОГОВ. Как показывает практика, тут многое зависит от личности артиста. Если вы, как актер, как человек, действительно ощущаете высоту нравственной проблемы, то не позволите себе быть мелочным. Тут проявится и заложенное автором, и ваше личностное. Восстановить истину — это вновь подняться с колен. Плюнуть на истину, убежать от нее, затаиться — опуститься окончательно. У Сорокина один шанс, другого не будет. А у Селищева что?

ВАЛЕРИЙ Г. По сквозному? Заставить Сорокина примириться с жизнью, с его положением.

ТОВСТОНОГОВ. Двадцать лет не виделись. Что за садистическая задача такая?

ВАЛЕРИЙ Г. Садистическая? Наверное. Ведущее обстоятельство пьесы в том, что произошло двадцать лет назад, и, как вывод, мое чувство вины перед Сорокиным. Но я не считаю себя единственным виновником того, что было. Это он так считает. И признаваться в вине не буду, даже под расстрелом, тогда что остается? То, что и говорю: примирить его с жизнью. Иначе мне не нужна была бы эта встреча. Я же ее инициатор. Я же даю деньги, заставляю Сорокина купить водку, закуску.

ТОВСТОНОГОВ. Разве вы догадываетесь, что Сорокин знает правду?

ВАЛЕРИЙ Г. Я написал записку, спровоцировал отца на разговор с Сергеем. Знаю, что после разговора с моим отцом, сотрудником НКВД, Сорокин пропал.

ТОВСТОНОГОВ. А о том, что Галина рассказала Сорокину правду, вы знали?

ВАЛЕРИЙ Г. Нет, конечно. Она ни тогда, ни став моей женой, в общем, все эти двадцать лет ни слова не проронила. Но эта моя провокационная записка, мол, не женюсь на ней, покончу с собой, — была. И меня мучает, я бы сказал, совесть. И, если Сорокин примирится с сегодняшним положением, с его жизнью, с меня спадет груз двадцатилетней давности. И, значит, все прекрасно!

ТОВСТОНОГОВ. Почему Селищев предлагает выпить за Галину?

ВАЛЕРИЙ Г. Вся моя логика проистекает от ведущего обстоятельства: преступление в прошлом. Оно было связано с Галиной. Почему предлагаю выпить за нее? Не только потому, что у нее день рождения. Это по тексту. А на самом деле, проверить, осталось ли что-нибудь у Сергея от его прежней любви?

КАЦМАН. Вот что пугает, Георгий Александрович? Вроде бы, в рассуждениях Валерия есть логика, а на площадке ничего не понятно. Захотел «проверить, осталось ли что-нибудь у Сергея»? Но даже не вспомнил, что у нее сегодня день рождения! Почему выбрал именно этот момент? Не может же быть так, что Галина просто подвернулась под руку? Тема не родилась и не прорвалась! Отсюда и впечатление, что главное: пьянка и по очереди произнесенный текст. Вначале вы вспомнили о Галине. Почему не вспомнили перед тем, как предложить тост?

ВАЛЕРИЙ Г. Потому что вначале было важнее выпить за встречу. Галина все эти годы холодна ко мне. В чем причина? В записке. Играя ваше предложение: «Ах, день рождения, вспомнил, давай тост», — можно нарваться на такое со стороны Сергея, чего совершенно не хочется

слышать. В принципе можно вообще не вспоминать о ней, но скребет. И начинаю, только осторожно, без нажима. Проверяя Сорокина, я все-таки не хочу акцентировать на прошлом, погружаться в него.

КАЦМАН. Вот видите, сколько правильных общих слов, а существование формальное. В чем суть момента, когда родился тост?

ВАЛЕРИЙ Г. А я разве говорил не о сути?

КАЦМАН. Почему вы именно в эту единицу времени вспомнили о дне рождения Галины? Тем более, если тост опасный?

ТОВСТОНОГОВ. Условно забудем о прошлом. Что мы должны увидеть и понять в настоящем?

ВАЛЕРИЙ Г. Не понимаю, что я пропускаю по процессу?

КАЦМАН. Вам показалось, что Сорокин охмелел, и у вас притупилась бдительность, вот вы и выдали то, что не хотели. Но это же нужно между тостом заметить, набрать признаки и решиться. Вам кажется, что тянете шлейф прошлого, а, как в «Голом короле», не тянется ничего, кроме болтологии.

ТОВСТОНОГОВ. Ошибка в том, что оба играете прошлое, забыв, что реализуется оно через настоящее. А настоящего нет. Как сыграть: примирить Сорокина с жизнью? Прочесть ему лекцию на эту тему? Но Розов ее не дает. Казалось бы: ах, какое определение! А ничего не сходится: ни инициатива встречи, ни просьба купить водку, кильку в томате.

Что бы хотел Селищев в идеале? Расстаться друзьями — вот цель. И движение к ней, то есть действие — вернуть тональность старой утерянной дружбы! Поэтому и кильку руками, как бывало, по-студенчески. Вы хотите пробиться к Сорокину, мы за этим следим. Мы видим, как Селищев бьется, бьется, как рыба об лед. Поэтому и Сергею трудно, и поначалу он идет на протягивание руки. Сцена называется «Два друга». Но что-то непонятное, скрытое настораживает наше внимание.

ВЯЧЕСЛАВ Г. И поначалу пусть зрители думают: женщина. Была женщина, из-за которой по-разному сложились их жизни?

ТОВСТОНОГОВ. Да, вот Селищев отбил ее, и жизнь не получилась. Причем, не получилась у обоих. Хотя у Селищева и квартира в Москве, в центре, и доцентура, но Галина оказалась не той женщиной, с которой хочется прожить всю жизнь.

ГЕННАДИЙ Т. А может, Сорокин в результате хочет вернуть Галину?

КАЦМАН. Время написания пьесы — XX съезд. Нравственное выпрямление человека. Уже имею право говорить правду. Но по-прежнему мешает страх. Вернуть Галину через двадцать лет? И увезти сюда, в этот сарай? Уже не поступишь в институт, не найти новой профессии, ничего не вернешь. Но нравственное очищение неподвластно времени.

ТОВСТОНОГОВ. По-моему, Аркадий Иосифович прав. Сорокин уже не может, да и вряд ли хочет вернуть Галину. Что за глупость ехать к женщине, разделенной с тобой десятилетиями, когда ты сам изменился настолько, что она может просто тебя не узнать? А если и узнает, как посмотрит, что скажет? Какую перспективу он может ей предложить? Никакой. Но остается нравственная проблема. Раз уж здесь Селищев, человек, из-за которого изменилась судьба, надо найти в себе силы перебороть страх и вновь почувствовать себя человеком.

Теперь от общего попробуем приблизиться к частному. Что в первом куске по действию, Вячеслав? Скажите мне, пожалуйста, а что это у автора? Сорокин берет сдачу у Селищева. Такая вопиющая неправда? Или преднамеренная деталь? Что Розов хотел этим сказать? Почему Сорокин с благодарностью берет этот рубль?

ВЯЧЕСЛАВ Г. Сорокин в опустившемся состоянии. У него украли инвентарь. Он возмещает кражу из своей зарплаты. А зарплата — шестьдесят рублей. Поэтому каждая копейка на счету.

ТОВСТОНОГОВ. И он вложит этот рубль в счет погашения задолженности?

ВЯЧЕСЛАВ Г. Странно, конечно. И рубль беру у врага своего, и руку подаю.

ТОВСТОНОГОВ. Запомните на будущее: если, анализируя материал, вы наталкиваетесь на деталь, которая вызывает ощущение фальши, то она является либо определителем всего поведения, либо грубой ошибкой автора. Но поскольку Розов — один из лучших наших драматургов, логике которого можно верить, надо цепляться за такие детали, потому что они обусловливают дей-

ствие. Так какое действие у Сорокина в первом куске?

КАЦМАН. У Розова в ремарке Сорокин скидывает мусор на пол. Подчеркнуто скидывает.

ТОВСТОНОГОВ. Это тоже важно.

КАЦМАН. Иначе не выйти на паясничанье в монологе про затейничество

ТОВСТОНОГОВ. Видите? Значит, цепляясь за эти авторские подсказки, в зависимости от них, надо решать, что с вами происходит. Что сейчас играли вы? Абстрактную драму. Сидели перед Селищевым и страдали. Вот он я: убитый горем человек, переживающий некую душевную травму. Неужели Сорокин, зная про Селищева все, что буквально через десять минут ему скажет, будет сидеть перед ним и страдать?

ВЯЧЕСЛАВ Г. Нет, это неверно, конечно.

ТОВСТОНОГОВ. А что по действию?

ВЯЧЕСЛАВ Г. Мне-то кажется, Сергей почему-то демонстрирует свое падение!

ТОВСТОНОГОВ. Во-от! Но это почему-то, к сожалению, не играется сейчас! Давайте попробуем реализовать нашу теоретическую посылку. *(Проба начала сцены. Сорокин выглядывает из-за двери, входит.)* А почему Сорокин, входя, не постучал? Подглядывающий человек в любом случае мелок. Или закрыты двери, и хозяин сам к себе же стучится; или двери открыты, плацдарм свободен, можно входить. Обнимите друга не понарошку, Валерий! Обезоружьте Сорокина искренностью желания восстановить дружбу. Да почему же вы такой унылый, Валерий? Держите инициативу. Придумывайте, чем ее держать!

КАЦМАН. Я бы сам резал хлеб, наливал водку.

ТОВСТОНОГОВ. И все это смачно, вкусно! Озвучивайте междометиями! Выпили, встал, походил, и снова к Сорокину. Ищите к нему новые ходы! По живому!

ВАЛЕРИЙ Г. Но мне не хватает манков со стороны Славы!

ТОВСТОНОГОВ. Неправильно! Мы должны видеть, что вы на пупе вертитесь, чтобы пробиться! Мы должны видеть искусственность вашего существования!

КАЦМАН. Вы сейчас затейник!

ТОВСТОНОГОВ. «Ты попиваешь?» — без упрека. Я-то попиваю. И не скрываю, а ты? Вот, вот они попытки пробиться, а не получается.

КАЦМАН. Да не у вас не получается, у Селищева!

ТОВСТОНОГОВ. И каждая следующая попытка сильней и заразительней предыдущей!..

КАЦМАН. Ритм существования должен быть другой!

ВАЛЕРИЙ Г. Какой другой? Я и так прыгаю!

ТОВСТОНОГОВ. Вы просто прыгаете, а должен быть градус существования другой!.. Я вам сказал: следующая пристройка — сильнее, а вы опять напрасно привязались к хлебу, консервам.

ВАЛЕРИЙ Г. Я бы с радостью отвязался.

ТОВСТОНОГОВ. А кто вас привязал?

ВАЛЕРИЙ Г. Да мы с Аркадием Иосифовичем вчера...

ТОВСТОНОГОВ. Опять «вчера»! А сегодня мы уточняем процесс.

ВАЛЕРИЙ Г. Да нет, я понимаю, мне не ясно, почему я скоморошничаю? Я не ощущаю никаких импульсов от Славы!

ТОВСТОНОГОВ. Именно потому, что Слава каменный, вы и скоморошничаете!.. Выпили, снова походил. И тогда текст, как новое приспособление... Поговорили о бабе из Киева и осеклись на двух ее детях. С точки зрения тех лекций, которые читает Селищев, та женщина, с которой вы здесь только что спали, — сука. Сергей прав. Но с точки зрения свежих ощущений... Шли на приятный мужской интим, и вдруг Сергей вас осек. Согласились, но поставили зарубку: ничего в нем не изменилось, Сорокин остался таким же моралистом. А вслух вывод, прямо противоположный тому, что отметил: «А, между прочим, ты стал проще, лучше»!.. Что интересно? Сначала Селищев просил: «Не части!» А теперь сам подливает. Почему?

ВАЛЕРИЙ Г. Там не хотелось пить, а здесь стало выгодно.

ТОВСТОНОГОВ. Правильно! Хотелось, чтоб вы усвоили еще одну заповедь: все эти приспособления с водкой, едой должны входить в конфликт с вашим действием! Скажем, наливаю — на полпути замер, поставил стакан назад, потом вдруг взял, залпом выпил! Все это должно быть точно установлено, в зависимости от того, чем основным вы живете. Сейчас сплошная грязь. Так

на театре, где жизнь отобранная, быть не может! В этом отличие быта от бытовизма! Когда подобные физические проявления являются единственным признаком внешнего правдоподобия — это ужасно!

302

ВЯЧЕСЛАВ Г. Как хорошо, Георгий Александрович, что вы об этом сказали. Вот именно этого не понимает Валерий! Я могу на его глазах съесть три кильки с кишками, он не заметит! Я могу бросить на пол корки хлеба, бумаги, он не обратит на это внимание.

ВАЛЕРИЙ Г. И Слава не дает мне достаточных оснований каждый раз считать мою попытку пробиться к нему проигранной. У нас нет контакта. Споры, споры о действии, а элементарного контакта нет.

ТОВСТОНОГОВ. Никогда не ищите в партнере виновника! Кроме озлобления, никакого иного чувства вы друг к другу испытывать не будете! Сейчас вы предъявляете претензии, требуя псевдоактерского подыгрывания. Типичная провинциальная ошибка. Подлинный конфликт сцены — в области противоречий. Ищите препятствия друг в друге, тогда будет контакт.

ВАЛЕРИЙ Г. Что я имею в виду, говоря о контакте? Отвергает или поддерживает меня партнер? Отвергает. И не просто отвергает, а, как мы определили, демонстрирует это. Но этого нет! Я же должен ощущать демонстрацию, а не его привычку есть кильку с кишками?!

КАЦМАН. Зачем вы призываете Славу плюсовать? Когда речь шла о действии как о демонстрации падения, не предполагалось, что он будет каким-то особенным образом вас отвергать. Наоборот, привычка существовать таким образом это уже демонстрация.

ТОВСТОНОГОВ. Аркадий Иосифович, займитесь подробной проработкой этой сцены. Я чувствую, что главная болезнь — неумение получать питание друг от друга, дает рецидив: желание все обговорить, прокомментировать, а не проверить теоретически найденное. Как только возникает проблема погружения в обстоятельства, едва приближаемся к действенному процессу, брызжут театроведческие монологи! Но и не позволяйте прогонять сцену! Прогоны на ложной основе ничего не дадут. Надо научиться не предъявлять претензии к партнеру, а искать в нем раздражители и получать от этого удовольствие!

17 мая 1976 года
Виктор Розов. «Традиционный сбор»

Председатель месткома — Юрий Ш.

Носова — Варвара Ш.

После просмотра сцены.

КАЦМАН. Нет подлинного постижения монолога Носовой. Очень показно, Юрий, отыгрываете ее слова.

ТОВСТОНОГОВ. До сих пор все было в жизни на своих местах. Все было предельно ясным. А вот теперь нет. После неожиданного поворота, вызванного тем, что Носовой не нужен заботливый любящий муж, встающий к ребенку по ночам, вы попали в тупик... Вот здесь начало нового события, потому что она высказала такое, что вам в голову не приходило. Нужно точно определить этапы его постижения. Первый, когда Носова говорит о своем муже. Второй — о змеевнике своего любовника, который она превратила в дворец. Третий — оказывается, тот из мужчин лучше, который ничего для тебя не делает. Вот эти повороты в ее размышлениях вызывают и ваш поворот в отношении к ней.

Нужно правдиво следить за ней и воспринимать, будто все это вы слышите в первый раз в жизни. Только тогда оценка может получиться. Все возникнет само собой, и ничего не надо будет изображать. Она говорит вещи, парадоксальные на ваш взгляд. То, что вам кажется моральным, ей — нет, и наоборот. Но постепенно вы проникаете в ее логику.

ЮРИЙ Ш. Разрешите мне еще раз попробовать?!

ТОВСТОНОГОВ. Давайте. *(Повторение сцены.)*

(Носова. А вот это, извините, глупый вопрос.

Председатель. Ты так считаешь?)

По-моему, вы неправильно строите оценку. Вы сердитесь на ее слова, а попробуйте их воспринимать непосредственно: «Ты так считаешь?» Подумал, и потом даже согласился: да, есть,

чуть-чуть. Нужно найти качество доброго, даже несколько наивного человека. Но ее поступок

поставил вас в такие обстоятельства, что вы вынуждены вынести приговор. И выносите: «Тебя убрать отсюда придется!» И все! И закончен разговор! Теперь у вас, Варвара, оценка пропущена. Вы же уверены в своей непогрешимости. Она бросила: «Неаморальна я!» А вы еще раз: «Аморальна!» Аморальна, потому что муж ее не устраивает, разве можно открыто, не скрывая, иметь две семьи?

Сто-оп! А почему, Юрий, вы переключились на спокойное слушанье? Так долго она может говорить только через ваше сопротивление.

ЮРИЙ Ш. Но она вдруг так взорвалась?!

ТОВСТОНОГОВ. И что? Вы же знали, что, как только предъявите обвинение, она будет кипятиться.

ЮРИЙ Ш. Я опешил.

ТОВСТОНОГОВ. И очень жаль! Вы должны были быть готовы к ее взрыву. Вы же хотели, чтобы она поняла всю серьезность положения, в которое поставила и себя, и вас?

ЮРИЙ Ш. Хотел.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, вот это и произошло. А если уж разбираться, почему вы опешили, так это оттого, *что* она вам сказала, а не *как?* Начальник — добрый человек, но строго ограниченный моралью. Он с пеленок знает, что морально, а что аморально. Он с симпатией относится к Носовой, знает, что она не дама легкого поведения. Но случай с Ледановым — явление, портящее ее биографию, накладывающее пятно на цех. Эту связь надо пресечь, прекратить.

ЮРИЙ Ш. Но ведь в конце отрывка я ничего не прекращаю! Я предлагаю оставить все в тайне!

ТОВСТОНОГОВ. Вот! Пока она еще ничего в вас не перевернула, а вы играете результат сцены. И ей нечего в вас преодолевать.

ЮРИЙ Ш. Не кажется ли вам, что мне просто интересно узнать: как ей не совестно эту связь выставлять напоказ? Я не против этой связи, но если бы она была тайной!? Поэтому я провоцирую ее на откровение!

ТОВСТОНОГОВ. Слово «провокация» противопоказано этому человеку. Если вы провоцируете ее, это уже ближе к Порфирию Петровичу. Мне кажется, Розов не искал аналогий с Достоевским.

О чем отрывок? О том, что жизнь оказалась сложнее готовых представлений. Оказывается, у женщины все наоборот, чем у мужчины. А как же мораль? Вы считали, что Носовой руководят физиологические мотивы. Жизнь в чистоте морали, — готовились вы ей сказать, — выше твоих сексуальных наклонностей! Вы понимаете, что она прекрасный работник, лишиться ее нельзя ни в коем случае, но есть один нюанс, который надо удалить! И мы должны видеть, как в процессе ее монолога размякла твердая почва ваших убеждений! Из-под вас вышибли стул! Нам интересно, как вы выходите из сложившихся в обществе стереотипов? Из стереотипа вашего мышления? И как вам непросто это сделать!

ЮРИЙ Ш. Можно еще раз?

Повторение монолога Носовой,

ТОВСТОНОГОВ. Ну, ахинею несет! Ты хочешь сказать, что ревность мужа — плохо? Да ты счастливая! «Он же любит тебя! любит, дуреха!» Это вы еще твердо стоите на своих позициях! Не нафантазировано отношение к Носовой, сложившееся за время совместной работы! Безукоризненная работница! На доске почета! Пример на всех собраниях, первая в отчетах! «Аморальна» — обязан сказать, несмотря на нашу старую дружбу. Приговор: не бросит Леданова, уберете из бригады.

КАЦМАН. А бригада липовая. Держится на ней одной. Восемнадцать девочек останутся без премий. *(Повторение монолога Носовой.)* Возьмите повыше. *(Повторение монолога Носовой.)*

ТОВСТОНОГОВ. Нет, Юра, вам очень легко дается приговор, а, следовательно, нет прошлого, которое вас с ней связывает. Представьте себе, я узнаю, что артист, проработавший в театре много лет, напился и пришел на спектакль в нетрезвом виде. Я обязан уволить его из театра. Обязан! Иначе театр развалится! А вы думаете, мне будет легко это сделать? Десять лет безукоризненной работы, двадцать ролей, сыгранных на нашей сцене. И все-таки такой приговор необхо-

дим... Или напился артист, которого взяли в театр два дня назад. Тут все просто.

304

Он — обыкновенный алкоголик, и разговор с ним короткий и безболезненный для меня. Два дня, не двадцать ролей. Один и тот же текст: «Театр не может на вас положиться», — скажу я, но качество разговора в каждом случае будет разным.

Сказав ей «аморальна», по существу, вы нашли цензурную форму ужаснейшего слова... Первое «аморальна», — мне трудно, но я вынужден сказать тебе это: второе — уже бросаю тебе обвинение в лицо: и третье — «аморальна», — настаиваю на этом, потому что четвертое скажу открытым текстом. *(Повторение монолога Носовой.)* Когда Носова говорит: «От такой любви на стенку полезть можно», — это что-то новое. Это первая зарубка в оценке, которую вы пропустили.

Варвара, поймали его на крючок? Вываживайте спокойно, утомляя.

Не надо, Юрий, мимически выражать каждый новый признак в оценке. Это так называемый «французский театр». Внимательно посмотрите, как она со слезой говорит о Леданове. Ужас, что несет. Но жалко ее? Жалко. Полный разрыв между тем, что говорит и как. Растет оценка, растет. В паузе потрите рукой лоб. Полное обалдение! Один раз потрите, а не на каждое ее слово, а то снова «французская игра». Реакция на каждое слово, фразу, а не на мысль в целом, создает мельтешню в процессе жизни и затрудняет наше восприятие. Так. Следите за ней неподвижно... Теперь на нас повернитесь... Снова на нее... Не поднимайте брови, не рвите ниточку органики.

ЮРИЙ Ш. Вот сейчас я постиг природу оценки.

ТОВСТОНОГОВ. Не уверен, что этим мог бы похвастаться даже Станиславский... Кстати, я хочу, чтобы курс понял, почему Константин Сергеевич говорил, что дарование артиста проявляется в оценке. В ней есть все! И подлинное внимание, умение переключать объекты, вера в обстоятельства, внутренний монолог в момент собирания признаков, пристройка, отношение, смена ритма, рождение цели, действия, словом все, на что способно наше воображение. Говорят, в атоме — солнечная система. Не знаю. Может быть! Но то, что в оценке вся методология, — в этом я уверен абсолютно!

Продолжим. Я же просил не торопиться, Варвара. Не успеваем за вами. «А вот Леданов не такой!» — я бы побольше паузу сделал. Поплакала тихонечко. Посмотрела мельком на начальника. Обалдуй сидит, рот раскрыл. Чего рот раскрывать? Давно уже мог бы отпустить по-хорошему. А ему, наверное, сказать нечего. Полное непонимание! Слушайте, Варвара, а не хотите показать Леданова? Перекиньте ногу на ногу, сыграйте сигаретку...

КАЦМАН. Что смущает, Варя? Она любит его. Ей все в нем нравится.

ТОВСТОНОГОВ. Что? Ногу не перекинуть? Вам в жизни это несвойственно?

ВАРВАРА Ш. Нет, но я сейчас сделаю. Во-от так! И сигаретку?

ТОВСТОНОГОВ. Молодец! Очень смешно.

КАЦМАН. И трогательно!

ТОВСТОНОГОВ. На секундочку показала и сняла ногу. Когда начальник стал исповедоваться, приблизьтесь к нему со стулом. Теперь удивляться ваша очередь. И вдруг председатель вспомнил, зачем ее вызвал! Вызвал-то выгонять за аморалку, а на себе поймал сочувствующий взгляд. Слово «теща», Варя, за него скажите. Ему это слово трудно выговорить. Как тут важны переходы из начальника в человека и наоборот. «А Леданов, надеюсь, человек порядочный?» Вот как тема из аморальной в порядочную превратилась! Говоря про ее мужа-интеллигента, подчеркните согласие: интеллигентность — большо-ой недостаток! Все бы ничего, но интеллигентность портит ее мужа напрочь. Тут вы сошлись! «А может, ушибленный?» Деликатный вопрос. Надо так спросить, чтобы ее не обидеть... И пришел к решению: в бригаде останешься, но погоди, сейчас будешь выть — с Ледановым все! Для пользы дела! Не коротко: «Обещай!» А «о-беее-щаааай?!» А она встала и засмеялась! Усадить ее, усадить немедленно. И последний вопрос: «Что ты с мужем будешь делать, когда узнает?» «А он знает», — формальная оценка. На секунду застыл, потом откинулся. «А физиономию твою не трогал? Нет? Понятно», — просто на себя примерил. Вы бы сразу врезали! Интеллигент.

«Только Сергея жалко». Какого ей жалко Сергея? Еще какого-то Сергея не доставало! Ах, она про сына? М-да, как все сложно. Началось с разгрома, а кончилось полным перемирием. Поняли, Юра? От разгрома к полной растерянности.

305

Александр Вампилов. «Прощание в июне»

Букин — Василий Б.

Фролов — Семен Г.

После просмотра отрывка.

ТОВСТОНОГОВ. Бутафорское мелкое начало. Когда у Букина возникла, зародилась идея убить Фролова?

ВАСИЛИЙ Б. Задолго до сегодняшнего дня.

ТОВСТОНОГОВ. Тогда надо принести с собой это решение. Построить через это обстоятельство выход. Но, знаете, я бы поначалу отдал оружие Фролову. Плохо, что Букин сразу с ружьем. Это предрешает ситуацию.

ВАСИЛИЙ Б. А как я возьму у него ружье?

ТОВСТОНОГОВ. Сейчас посмотрим. Начнем еще раз. Вот появился Букин, поставил ногу на пенек... А Фролов сам не понимает, что формирует ваше желание, подвигает вас на решение... А вот теперь хватайте у Фролова ружье, как палку. И повернитесь. Оправдайте тем, что высчитываете, далеко ли прозвучит отзвук выстрела? Посмотрите на пустырь. Там никого нет? Не дергайтесь, Василий, простое физическое дело — оглядеться. Не смотрите на Фролова, он сейчас говорит те слова, которые могут ускорить его казнь. Вот об этом, Василий, подумайте: ты, Гриша, говоришь фразы, приводящие тебя к печальному концу... А что если обойти Гришу? Примерить: вот возьму и выстрелю?! Наведите ружье и... засмеялся. И Гриша в ответ. Эхом. Вот-вот, вместе посмеялись. Пока еще это шутка. Два рода взгляда должно быть у Букина. Сосредоточенный, когда смотрит вокруг. И при взгляде на Гришу — полное ему подыгрывание. *(Повторение сцены.)* «Ты хочешь разрушить молодую семью?» — сквозь иронию должен проступить подтекст: «Ты что, не понимаешь — это карается».

Хорошо прицелились, но не вышли из куска. Надо бы засмеяться и опустить ружье. И вот тогда посмеялся Фролов. В ответ на: «Ты бандит» — «Да, я бандит», — скажите серьезно. В трепе должны быть проколы нешуточные.

Самое главное, нет сквозного самочувствия лихорадки перед поступком, вам не свойственным. Вы же не каждый день убиваете? Не надо пугать Гришу, не делайте лишних движений, иначе — Kinderspiel. А если уж прицелился, то палец на крючке. Но все время поднимать ружье и целиться не надо. Падает напряжение. Достаточно трех мест, распределенных по всему отрывку. Ружье не нож, оно требует расстояния. Внутренним прицелом держите Гришу на мушке. Вы же можете с любой точки его достать. Важно заставить Гришу сидеть на месте и вас слушать.

А для Гриши эти шутки неприятные. По действию — физически хочу найти момент вырвать ружье и покончить с этой глупостью. Интересен психологический момент этого детектива. Вот он и дает надежду на выход из словесной сферы.

Гриша оглянулся и неожиданный прыжок к ружью. А Букин на стреме. «Поставь ружье!» — Должен быть взрыв, истерика! «А свидетели?» — Последняя попытка Гриши съюморить. Не получится же дуэль без свидетелей. Оглянитесь, ну, хоть какой-нибудь человек бы попался. И стремление к Букину. Убежать же нельзя, пуля достанет. Остается надежда вырвать ружье. Но Букин держит дистанцию.

13 июня 1976 года

СОБЕСЕДОВАНИЕ

Тема: элементы и категории системы К. С. Станиславского

ТОВСТОНОГОВ. Здравствуйте, садитесь. Аспиранты, сядьте, пожалуйста, так, чтобы я вас видел. Я, как всякий тиран, не люблю, когда сидят за моей спиной... Ну, что ж, давайте начнем. (*Пригласил сесть напротив Василия Б.)* Поскольку вы по алфавиту первый, начнем с вас. А что вы такой обреченный?

ВАСИЛИЙ Б. Волнуюсь.

ТОВСТОНОГОВ. Нет повода так волноваться. У нас сегодня не экзамен, а собеседование. Тем более, вы все вспомнили, повторили, находитесь во всеоружии. В городе Горьком вами очень

интересуются, расспрашивают о вас.

ВАСИЛИЙ Б. Да, я окончил студию Горьковского ТЮЗа.

ТОВСТОНОГОВ. А сами не горьковчанин?

ВАСИЛИЙ Б. Нет.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, я могу вас обрадовать: сказал, что студент вы старательный, оценку дал положительную. Так что, надеюсь, вы теперь успокоились, и мы можем вести беседу по тому теоретическому кругу проблем, который обсуждался с вами в течение двух лет обучения.

У меня к вам вопрос из области анализа произведения. Расскажите, пожалуйста, какую домашнюю работу должен проделать режиссер, чтобы иметь право на артиста? Иными словами говоря, какие этапы анализа драматургического материала вы знаете? Отбросим условно те проблемы, о которых мы не говорили: замысел, решение, жанр... Вот представьте себе, что перед вами лежит текст сцены. С чего начинаются ваши соображения?

ВАСИЛИЙ Б. По методу действенного анализа я восстанавливаю процесс рождения слова.

ТОВСТОНОГОВ. А что такое метод действенного анализа? Только не надо так волноваться. Поскольку у нас беседа, я хочу поговорить с вами по широкому кругу вопросов. И заранее прошу прощения за то, что иногда буду перебивать. Итак, что значит метод действенного анализа?

ВАСИЛИЙ Б. В истории театра существовало множество методов, которыми пользовались режиссеры...

ТОВСТОНОГОВ. Интересно. Назовите, какими? Лично я других методов не знаю.

КАЦМАН. Видимо, вы хотели сказать, что были разные приемы работы, но методов других нет, не так ли?

ВАСИЛИЙ Б. Сколько режиссеров, столько индивидуальностей. Когда читаешь их теоретические труды, то легко заметить, что все они преследуют одну и ту же цель: обнаружить жизнь человеческого духа. Но пути проникновения в драматургию, в сущность происходящего у них были разные...

ТОВСТОНОГОВ. Есть разные пути, вы правы! Но ведь говоря о методе, мы подразумеваем некую научную основу?!

ВАСИЛИЙ Б. И до Станиславского, и после него, у нас и за рубежом были и есть великие актеры. И до Станиславского был театр, и сейчас многие выдающиеся деятели театра даже не слышали о методе Константина Сергеевича...

ТОВСТОНОГОВ. И что? Театр существует много тысяч лет и что?

ВАСИЛИЙ Б. Станиславский писал, что создал свою систему, исходя из опыта наблюдения за великими актерами. А у каждого из них был свой путь, свой, так называемый метод проникновения в материал. Но Станиславский не просто систематизировал все лучшее, что давало театральное наследие для формирования артиста. Он открыл законы органического существования. Они одинаково обязательны для всех — читавших и не читавших его труды.

ТОВСТОНОГОВ. Мы отклонились от темы вопроса. Я спросил вас не о законах органического существования, а о методе действенного анализа, то есть о режиссерском проникновении в произведение...

Вы начали правильно: воссоздать жизнь, прийти к органическому рождению слова можно через метод действенного анализа. Затем вы совершили ошибку, сказав, что существует много методов. Это неверно. Существует много приемов, индивидуальных, интуитивных. Но научный метод — метод действенного анализа — единственный.

КАЦМАН. Речь идет о том, как, имея текст, прийти через него к воссозданию процесса жизни.

ТОВСТОНОГОВ. Итак, перед вами текст. С чего вы начнете ход рассуждений?

ВАСИЛИЙ Б. Главное — понять, о чем произведение.

ТОВСТОНОГОВ. Правильно. Но, повторяю, предположим, вопрос определения темы, идеи уже решен. Вам нужно проанализировать конкретную сцену. С чего вы начнете?

ВАСИЛИЙ Б. С отбора обстоятельств.

Георгий Александрович попросил Владимира Ш присесть к столу и присоединиться к беседе.

ТОВСТОНОГОВ. Какой этап, какое звено пропустил ваш товарищ? Что в первую очередь стоит за текстом? Вернее говоря, что в первую очередь надо обнаружить?

ВЛАДИМИР Ш. Действие. За текстом кроется действие, рождающее этот текст.

ТОВСТОНОГОВ. Действие — итог, а я спрашиваю о самом первом шаге анализа.

ВАСИЛИЙ Б. Надо определить конфликт отрывка.

КАЦМАН. Правильно. Надо определить сквозное действие отрывка, потому что на него нанизываются все события. Но вы только что прочли текст. Еще нечего нанизывать.

ТОВСТОНОГОВ. Что необходимо сделать, прежде чем определить конфликт?

ВАСИЛИИ Б. Также надо определить сквозные действия персонажей. После определения событий я определяю цели персонажей в пределах отрывка, то есть их сквозные действия.

ТОВСТОНОГОВ. При чем тут «также»? Сквозное действие исследуемого отрывка складывается из сквозных действий персонажей. Но, прежде чем определить сквозные действия, что необходимо сделать?

ГЕННАДИЙ Т. *(с места)*. В первую очередь надо определить события.

ТОВСТОНОГОВ. Определить события надо, согласен. Но это позже. А первое? С чего вы начинаете, читая текст? Самое первое — что? Перед вами текст сцены. Вы читаете и... Что делаете?

Определяете границы событий. Я не понимаю, почему вы запутались в этом вопросе? Это должно быть для вас так же ясно, как и то, что Волга впадает в Каспийское море! Что такое событие, Владимир?

ВЛАДИМИР Ш. Сумма обстоятельств с одним действием.

ТОВСТОНОГОВ. Какие еще определения события вы знаете?

ВЛАДИМИР Ш. Событие — это то, что мы реально видим.

ТОВСТОНОГОВ. Вот я и спрашиваю вас, что же мы видим реально?

КАЦМАН. Я не понимаю, что с вами сегодня? Мы же говорили о действенном факте, о происшествии?!

ГЕННАДИЙ Т. *(с места)*. Событие — ведущее предлагаемое обстоятельство малого круга.

ВЛАДИМИР Ш. Я помню, что такое событие, что кроме прозвучавших формулировок оно тождественно понятию кусок, я не понимаю другое: почему стоит вопрос события, а не действия? Разве, исходя из текста, мы не ищем, чего добивается персонаж?

ТОВСТОНОГОВ. Ищем, но для того, чтобы определить действие, нам надо, прежде всего, определить его границы. А границы заключены в неком происшествии, действенном факте, куске, в сумме предлагаемых обстоятельств с одним действием, то есть в событии. А что вы так смотрите, будто слышите это впервые?

КАЦМАН. У них сегодня шоры надеты. Идите по жизни. Ночь. Вот вы дома. Пьесу много раз читали, решали проблемы темы, идеи, конфликта, теперь надо проанализировать сцену. Заварили кофе...

ТОВСТОНОГОВ. На ночь кофе?

КАЦМАН. А вы советуете «Боржоми»? Хорошо. Прилегли на диван, подложили еще одну подушку...

ТОВСТОНОГОВ. Заснут.

КАЦМАН. Вот я и говорю: кофе. Сели за стол, включили настольную лампу. И стали перечитывать до боли знакомые диалоги, ремарки...

ТОВСТОНОГОВ. Итак, вам нужно проанализировать жизнь персонажей, произносящих текст. Вы, конечно, помните, что текст на первом этапе анализа — знак, шифр, иероглиф, разгадывая который вы стремитесь восстановить событийный ряд жизни. И первый этап: исходя из текста, вы интуитивно пробуете наметить границы событий. Затем второй этап. Какой?

ВЛАДИМИР Ш. В определенных границах события ищем действие.

ТОВСТОНОГОВ. Разве? Допустим, вы решили, что в сцене пять событий. Но как проверить, правильно ли вы их определили?

ВАСИЛИЙ Б. Форма проверки — проживание за актеров.

КАЦМАН. Проживание за актеров — форма проверки выполнения действия.

ТОВСТОНОГОВ. Проживание за актеров — форма проверки построения сцены! А есть ли форма проверки в анализе? Как научным путем проверить, верна ли ваша, пока еще подсознательная, наметка? Как определить, правильно ли определены границы событий?

ВАСИЛИЙ Б. Чтобы определить границы событий, нужно вскрыть процесс оценки. Ведь оценка протекает вдоль границ двух событий.

ТОВСТОНОГОВ. Оценку пока трогать не будем. Вы правильно сказали, что она на границе двух событий. Но не оценка определяет событие, а наоборот: событие определяет оценку.

ВАСИЛИЙ Б. Я это знаю, Георгий Александрович, поверьте. Мы обо всем этом много раз говорили. Только почему-то сейчас все это вылетело из головы.

ТОВСТОНОГОВ. Мы потому и спрашиваем вас только о том, о чем говорили, чтобы вы легко и быстро отвечали. Когда меняется событие?

ВАСИЛИЙ Б. Событие меняется, если ворвалось такое предлагаемое обстоятельство, которое сможет изменить действие...

ТОВСТОНОГОВ. Правильно, и вторая закономерность смены?.. Неужели не помните? Их только две, к концу второго курса их не надо вспоминать! Они уже должны быть в крови, в порах! И вы обязаны их назвать в любом состоянии, хоть в предынфарктном! И завалить нас примерами! Давайте так, мы будем с Аркадием Иосифовичем действовать, а вы определите границу события, в котором мы живем... Аркадий Иосифович, а вам не кажется, что Василий не готов к сегодняшнему собеседованию?

КАЦМАН. Георгий Александрович, Василий готов. Мы же не первый день его знаем.

ТОВСТОНОГОВ. Казалось, что знаем. Но, как видите, казалось. Я сожалею, что похвалил его в Горьком.

КАЦМАН. А я ручаюсь за него! Просто он так взволнован, что никак не может сосредоточиться на том вопросе, который вы перед ним поставили.

ТОВСТОНОГОВ. Аркадий Иосифович, вы прекрасно понимаете, что волнение касается всех студентов! Это общее условие! Мы и следим с вами за тем, как человек, впитавший в кровь методологию, свободно владея теоретическими знаниями, преодолевает волнение.

КАЦМАН. Он много читает книг по профессии!

ТОВСТОНОГОВ. Значит, поверхностно...

КАЦМАН. Нет-нет, он из тех студентов, кто пытается дойти до сути...

ТОВСТОНОГОВ. И все-таки мне кажется, путаница в элементарных вопросах теории недопустима для студента второго года обучения!

КАЦМАН. Прошу вас! Давайте зададим ему еще ряд вопросов! Я уверен, он ответит на них.

ТОВСТОНОГОВ. Мы полгода на примере рассказов Чехова, современной драматургии разбираемся в границах событий, анализируем их, а Василий, оказывается, не в курсе этого процесса. Я склоняюсь к тому, чтобы поставить ему «два» и продолжить опрос студентов.

КАЦМАН. Но, может быть, все-таки...

ТОВСТОНОГОВ. Нет, мы и так потратили на него достаточно времени. Где ведомость, Аркадий Иосифович?

КАЦМАН. Ведомость?

ТОВСТОНОГОВ. Ну, да, я хочу поставить «неуд». И мы продолжим собеседование.

КАЦМАН. Вот она. Только у меня нет ручки.

ТОВСТОНОГОВ. У меня есть. *(Воображаемойручкой выводит «два».)* ...Ну, что с событием?

ВЛАДИМИР Ш. Оно закончилось.

ТОВСТОНОГОВ. Почему?

ВЛАДИМИР Ш. Событие исчерпало себя.

ТОВСТОНОГОВ. Вернее сказать: действие внутри события исчерпало себя.

ВЛАДИМИР Ш. Да, конечно.

ТОВСТОНОГОВ. Как вы понимаете, Василий, мы с Аркадием Иосифовичем пошутили...

ВАСИЛИЙ Б. Я догадался... в финале.

КАЦМАН. Но претензии-то справедливы?!

ВАСИЛИЙ Б. Я понимаю.

309

ТОВСТОНОГОВ. Итак, что нужно сделать, чтобы проверить, правильно ли определены границы событий?

ВАСИЛИЙ Б. Надо исследовать, меняется действие или оно исчерпало себя.

КАЦМАН. Как это можно сделать, не определив само действие?

ВАСИЛИЙ Б. Значит, надо определить действие.

ТОВСТОНОГОВ. А обстоятельства надо отобрать?.. Когда вы, Василий, сказали: первое, с чего я начинаю — это с отбора обстоятельств, — я с вами не согласился. Вы пропустили звено: определение границы событий. Теперь же вы пытаетесь забежать вперед, пропуская отбор обстоятельств...

ВАСИЛИЙ Б. Значит, отбор обстоятельств — второй этап действенного анализа?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно! Для проверки правильности определения границы событий вы анализируете предлагаемые обстоятельства. Ищите среди них те, которые, врываясь, меняют событие. Либо находите предлагаемые обстоятельства, которые, будучи побеждены действием, событие завершают. Если мы называем действенный анализ методом, то в нем должна быть своя логика, определенная последовательность. А вы почему-то в ней путаетесь. Что делаем дальше?

ВАСИЛИЙ Б. Таким образом, определив границы событий, отбираем обстоятельства. Идет поиск малого круга.

ТОВСТОНОГОВ. Зачем нам необходимо акцентировать внимание на малом круге обстоятельств?

ВАСИЛИЙ Б. Чтобы обнаружить импульс действия.

КАЦМАН. Как называется обстоятельство, которое дает этот импульс?

ВАСИЛИЙ Б. Ведущее обстоятельство.

ТОВСТОНОГОВ. Итак: сначала границы событий, затем проверка границ, определение малого круга, поиск его ведущего обстоятельства, то есть самого события, а уже в нем действия. А зачем, в таком случае, определять средний и большой круги?

ВАСИЛИЙ Б. Чтобы найти верную логику в малом круге. Логику поведения.

ТОВСТОНОГОВ. Какую роль играют названия событий?

ВЛАДИМИР Ш. Название — инструмент режиссера.

ТОВСТОНОГОВ. Инструмент?

ВЛАДИМИР Ш. Да.

ТОВСТОНОГОВ. Тогда какова его функция?

ВЛАДИМИР Ш. Зритель, смотря спектакль, должен следить за ходом события и ощущать его результативную сторону. А результативная сторона выражается в названии.

ТОВСТОНОГОВ. Зритель следит не за названием, он его не знает. Зритель следит за борьбой. Если названия, как вы сказали, ваш инструмент, то как вы им пользуетесь? Вам приходится пользоваться отверткой?

ВЛАДИМИР Ш. Конечно.

ТОВСТОНОГОВ. Вот простейший инструмент, им можно ввернуть шурупы. Тогда какая аналогия с названиями событий?

КАЦМАН. Раз они инструменты, то что при помощи них можно делать?

ТОВСТОНОГОВ. А может, события и не надо называть? Зачем мучаться?

ВЛАДИМИР Ш. Нет, определять надо обязательно.

ТОВСТОНОГОВ. Докажите.

КАЦМАН. Помните в «Хористке»? Как назвали первое событие? «Любовные будни».

ТОВСТОНОГОВ. «Идиллия» в кавычках. «Любовные будни» — это было первоначальное определение, потом уточнили: «Будни колпаковского разврата». И, наконец, пришли к окончательному варианту: «Идиллия» в кавычках.

КАЦМАН. А почему мы так скрупулезно искали название? Факт один, а почему такой поиск вариантов? Крохотный кусок: два слова у действующих лиц, отрыжка у Колпакова, которого играл Георгий Александрович...

ТОВСТОНОГОВ. Аркадий Иосифович.

КАЦМАН. Нет, Георгий Александрович, это во втором куске. После звонка. Помните, мы решили, что звонок начинает новое событие, и поменялись ролями?! А в первом куске, по вашей просьбе: «положить на алтарь самолюбие», — я играл хористку. Часть занятия потратили на поиск вариантов определения названия. Зачем? Что мы делали?

ТОВСТОНОГОВ. «То, за чем следит зритель», — какой категории в терминологии соответ-

ствует это выражение?

ВЛАДИМИР Ш. Сквозному действию, основной борьбе.

ТОВСТОНОГОВ. Так. А названия событий каким-либо образом соотносятся с борьбой?

ВАСИЛИЙ Б. Названия событий — результат борьбы.

ТОВСТОНОГОВ. А раз названия — это результативная сторона борьбы, то для чего нужны эти определения?

ВАСИЛИЙ Б. Для проверки того, что я делаю?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно. Названия событий, кусков — результативная сторона столкновения, тот эффект, которого я — режиссер — должен добиться.

ВЛАДИМИР Ш. Значит, название необходимо для того, чтобы я ощущал результат, к которому я через построения борьбы должен придти?!

ТОВСТОНОГОВ. Это, во-первых, а во-вторых, чтобы я поверял им борьбу.

ВЛАДИМИР Ш. Значит, я правильно сказал, что название — инструмент?!

КАЦМАН. А Георгий Александрович и не возражал. Но мы не могли добиться, чтоб вы рассказали, как им пользоваться?

ВЛАДИМИР Ш. Это как «контролька» — лампочка с двумя проводами для проверки: есть ток или нет?

ТОВСТОНОГОВ. Ну, а если тока нет? Причем, если артисты ведут себя, вроде бы, правильно, а эффект все равно не достигается? В чем ошибка?

ВАСИЛИЙ Б. Мною неверно определено событие.

ВЛАДИМИР Ш. Событие может быть и верно определено, а эффект не достигается, потому что правда в игре артистов среднеарифметическая, а на самом деле неточно отобраны обстоятельства, приблизительно определено действие.

ТОВСТОНОГОВ. Правильно.

ВЯЧЕСЛАВ Г. (с *места).* Простите, Георгий Александрович, но мне кажется, в названии события выражается еще и мое отношение к происходящему. Одного голого факта мало.

ТОВСТОНОГОВ. Это само собой разумеется. Конечно, искусство субъективно, и ко всему существует только твое отношение. Это исходная позиция, но не надо ее подчеркивать, потому что личностное так или иначе проявится, если оно есть. Но пусть он проявится в объективных закономерностях, а не в анархии. Вы говорите: в названии событий проявляется ваше отношение? А задумайтесь, как бы их назвал автор?

ВЯЧЕСЛАВ Г. *(с места).* Я это и имел в виду. Мне надо угадать авторское отношение. Событие как факт, голый факт, ничего не дает. Без результативного ощущения не попадаешь в мир автора.

ТОВСТОНОГОВ. А вот тут у нас спора не получится. Предощущение результата важнейшая часть профессии. Но никогда не начинайте с себя. А вот попробуйте событие сформулировать в духе автора, в его отношении к происходящему, даже в стиле его письма! Вы ощущаете, насколько эта задача сложнее, чем выразить свое отношение?.. *(Георгий Александрович отпустил на свои места Василия Б. и Владимира Ш. и попросил присесть поближе Геннадия Т. и Ларису Ш.)* Порассуждайте, Геннадий, в чем сложность определения идеи произведения, сверхзадачи спектакля.

ГЕННАДИЙ Т. Сформулировать сверхзадачу спектакля очень сложно. Как правило, она находится в области большого круга предлагаемых обстоятельств, является соединением идеи, заложенной в произведении, и моим отношением к ней. Белинский говорил, что только недалекие люди считают определение идеи легким делом. Потому что главной ошибкой, главной опасностью бывает попадание в мораль, которая лежит на поверхности. А идея, требующая, по словам Белинского, эмоционального высокоразвитого чувства, скрыта за моралью. Мораль

обычно на поверхности. А идея находится в глубинном пласте, является выводом из произведения, его философским обобщением.

ТОВСТОНОГОВ. Какая разница между идеей и моралью?

ГЕННАДИЙ Т. Мораль — некое нравственное правило, догма, являющаяся законом для определенного времени. Мораль не исключает наличия в произведении высокой идеи, но существует опасность обнаружить лишь мораль.

ТОВСТОНОГОВ. Кого из моралистов-классиков русской литературы вы знаете?

ГЕННАДИЙ Т. Крылов.

ТОВСТОНОГОВ. А из драматургов?

ГЕННАДИЙ Т. Островский.

ТОВСТОНОГОВ. А в мировой классике?.. Откровенный моралист?! Жан-Батист Мольер. «Мещанин во дворянстве», помните? «Не лезьте в аристократию из мещанского огорода» — мораль времени... А как вы думаете, что отличает Мольера от других моралистов?

ГЕННАДИЙ Т. У Мольера за моралью простирается идея. Объективный смысл его пьес шире его субъективного авторского стремления. Именно поэтому его произведения, даже несмотря на то, что устарела мораль, продолжают жить до сих пор.

ТОВСТОНОГОВ. А возможно ли такое произведение, в котором есть идея, но нет морали?

ГЕННАДИЙ Т. Надо подумать.

ТОВСТОНОГОВ. «Гамлет». Какую мораль можно вывести из «Гамлета»? Кто-нибудь может сформулировать? В большом круге обстоятельств такие глубинные философские пласты, что из этой пьесы я бы мораль вывести не решился... Что еще мешает определению идеи? Можно ли сказать так: чем глубже произведение, тем труднее докопаться до его сути?

ГЕННАДИЙ Т. Можно.

ТОВСТОНОГОВ. Еще какие опасности подстерегают?

ГЕННАДИЙ Т. Можно подмять под себя объективное содержание.

ТОВСТОНОГОВ. Правильно. Еще?

ГЕННАДИЙ Т. Еще могут возникнуть ножницы между объективным содержанием и субъективной идеей автора. Эти понятия надо уметь различать. Толстой — философ и Толстой писатель, вступивший в спор со своей же философией. И еще один пример, являющийся классическим: гоголевский «Ревизор». У Гоголя была самая верноподданическая идея, а получилось — проворовавшаяся империя, живущая в страхе.

ТОВСТОНОГОВ. А в зарубежной классике не помните? У какого писателя особенно ярко существовало расхождение между субъективным посылом и объективной картиной жизни, которую он нарисовал?

ГЕННАДИЙ Т. У Бальзака, пожалуй... Субъективно он монархист, а картины жизни объективные.

ТОВСТОНОГОВ. Скажите, а есть тонкость расхождения между идеей произведения и сверхзадачей, хотя это родственные, очень близкие понятия? Если есть, то в чем это расхождение заключается?

ГЕННАДИЙ Т. Идея — то, что хотел сказать автор. Сверхзадача — действенное доказательство театром идеи автора.

ТОВСТОНОГОВ. А как связана сверхзадача с сегодняшним днем?

ГЕННАДИЙ Т. Сверхзадача — это мое понимание идеи с позиции сегодняшнего дня.

ТОВСТОНОГОВ. Правильно. Проекция идеи произведения на сегодняшний день, на современное общество и есть сверхзадача. Лариса, вы ничего не хотите добавить к ответу Геннадия?

ЛАРИСА Ш. Нет, я во всем с ним согласна.

ТОВСТОНОГОВ. И нет никаких расхождений? Даже в частностях?.. Ну что ж, завидное у вас единомыслие. Скажите, Лариса, а что такое сверхсверхзадача?

ЛАРИСА Ш. Сверхсверхзадача — категория системы, связанная с художником. Это его гражданская позиция, которая выражается в ощущении эпохи, ее проблем, в каждом человеческом поступке, в выборе материала, в его осмыслении. Это и мировоззрение, и миропонимание человека, это его любовь и ненависть.

ТОВСТОНОГОВ. Скажите, как соотносится оценка с продолжительностью существования в ней актера?

ЛАРИСА Ш. Оценка не зависит от времени. Она может быть длительной или заторможенной, но важно, чтобы ни одно ее звено не было пропущено, так как каждое из звеньев является элементом методологии.

Лариса Шуринова

ТОВСТОНОГОВ. А каждый из элементов...

КАЦМАН. Что собой представляет каждый элемент методологии?

ЛАРИСА Ш. ...Жизненный закон.

ТОВСТОНОГОВ. Перечислите элементы оценки.

ЛАРИСА Ш. Возникновение нового объекта внимания, собирание признаков от низшего к высшему, выявление главного признака...

ТОВСТОНОГОВ. И далее?

ЛАРИСА Ш. В процессе оценки меняется отношение, возникает новая цель, новый ритм и новое действие. Оценка возникает в недрах предыдущего события, и только с высшим признаком умирает старое и устанавливается новое отношение, новый ритм, новая цель и действие. В жизни бывают случаи, когда оценка происходит мгновенно. Но это только кажется. Все идет именно по этим элементам.

ТОВСТОНОГОВ. Какое из звеньев пропускается чаще всего?

ЛАРИСА Ш. Собирание признаков. Актера тянет сразу выйти на главный признак, а это неверно. Чем подробнее процесс собирания признаком, тем интереснее оценка.

ТОВСТОНОГОВ. Правильно... Вот вы сказали: в процессе оценки меняется отношение. Как бы вы сформулировали, что это за элемент?

ЛАРИСА Ш. Отношение — психологическая установка человека на какое-либо обстоятельство, явление, предмет, объект.

ТОВСТОНОГОВ. Расшифруйте, пожалуйста, ваше определение... Вот стакан. Как вы к нему относитесь?

ЛАРИСА Ш. Обыкновенный, канцелярский. Из него можно выпить.

ТОВСТОНОГОВ. Пожалуйста, пейте... *(Лариса Ш. взяла стакан, поднесла к губам.)* А если я вам скажу, что это единственный последний экземпляр, принадлежавший Наполеону? Что-либо изменилось?

ЛАРИСА Ш. Отношение к этому стакану.

ТОВСТОНОГОВ. На чем это, в первую очередь, отражается?

ЛАРИСА Ш. На моем внутреннем монологе. Раньше: ну, стакан и стакан. А сейчас: надо же, быть не может! Неужели сам Наполеон из него пил? А теперь я из него буду пить.

ТОВСТОНОГОВ. Пейте-пейте... Стало быть, утолить жажду осталось вашим действием. А что изменилось?

ЛАРИСА Ш. Я выпью, но как-то по-другому.

ТОВСТОНОГОВ. Действие то же самое, что же изменилось?

ЛАРИСА Ш. Восприятие.

ТОВСТОНОГОВ. Правильно. Что еще? Вы сказали: «Я выпью, но как-то по-другому». Значит, в том же самом действии изменилась...

ЛАРИСА Ш. Его окраска?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно! Определение отношения через психологическую установку теоретически верное. Но нам оно практически ничего не дает. А окраска действия — это уже не абстрактное понятие, оно имеет практическое значение. Мы живем в постоянной тенденции к оценке. В полном своем объеме она происходит, когда меняются цель и действие. Отношение — незаконченная оценка внутри прежнего события. Процесс восприятия, то есть часть оценки, которая не поворачивает моего действия, а окрашивает его определенным образом, на-

зывается отношением... Скажите, а может мое сообщение об уникальности стакана Наполеона, поразить настолько, что у вас изменилась цель?

ЛАРИСА Ш. Конечно, я могу испугаться разбить его. *(Поставила стакан на прежнее место.)*

ТОВСТОНОГОВ. А как же с жаждой?

ЛАРИСА Ш. Потерплю.

ТОВСТОНОГОВ. Что же изменило отношение?

ЛАРИСА Ш. И цель, и действие.

ТОВСТОНОГОВ. Правильно! В этом случае отношение вызвало оценку в полном объеме. Значит, возможны два варианта. Первый. Внутри прежнего события отношение меняет окраску

действия. Второй. Отношение меняет характер действия, то есть оно, по сути, становится иным. В таком случае процесс оценки осуществляется в полном объеме.

...Часто ошибка артиста вызвана режиссером, который предложил неверное отношение. Это еще одно подтверждение значимости каждого звена оценки. Здесь бесценен каждый кирпич. Отбросить или неправильно установить его, и разрушится все здание. Что такое ритм применительно к действию? Общее понятие ритма оставим за скобками.

ЛАРИСА Ш. Интенсивность выполнения действия. Чем более обостряются обстоятельства, тем выше ритм.

КАЦМАН. В чем выражается ритм?

ЛАРИСА Ш. Прежде всего, не в скорости. Скорость выполнения действия — темп. Ритм, скорее всего, относится к внутреннему процессу.

ТОВСТОНОГОВ. А как угадать, в каком ритме живет человек?

ЛАРИСА Ш. Как угадать? Не знаю. По-моему, это очень сложно, если не невозможно.

КАЦМАН. Разве? А как вы поможете актеру, если он живет в неверном ритме?

ЛАРИСА Ш. Я обострю обстоятельства.

КАЦМАН. Да, но ведь прежде всего надо заметить, увидеть, что актер живет, предположим, в низком ритме. Как же это сделать?

ТОВСТОНОГОВ. Посмотрите на сокурсников. Сравните тех, кто уже прошел собеседование, с теми, кому это предстоит. Есть разница? В каком ритме они живут?

ЛАРИСА Ш. У Володи ритм спал. Он уже живет в других обстоятельствах.

ТОВСТОНОГОВ. Значит, вы уловили ритм? А только что сказали, что это невозможно?!

КАЦМАН. В чем выражается ритм? Ритм — путь к чему?

ЛАРИСА Ш. Путь? Да что это со мной? Конечно же, к сердцу, дыханию, пульсу!

КАЦМАН. Правильно! Помните, мы говорили, что ритм — это биение сердца?!

ЛАРИСА Ш. Конечно, помню!

ТОВСТОНОГОВ. А вот, если один человек по своей природе нервный, а второй — спокойный?! У них одна и та же задача. Можно ли сказать, что они живут в разных ритмах?

ЛАРИСА Ш. Можно.

ТОВСТОНОГОВ. Пофантазируйте. Придумайте пример ситуации.

ЛАРИСА Ш. Собрание коллектива. Два руководителя. Цель: наказать провинившихся. С виду нервный человек может жить и в спокойном ритме. Этот человек может кричать, делать выговор, разнос, а пульс — идеальный. И внешне спокойный человек может столько копить внутри себя, что у него заболит сердце.

ТОВСТОНОГОВ. Какова зависимость темпа и ритма?

ЛАРИСА Ш. Темп не зависит от ритма. Могут быть разные, всевозможные соотношения: быстрый темп и низкий ритм, медленный темп и низкий ритм, высокий ритм и медленный темп...

ТОВСТОНОГОВ. Приведите пример соотношения медленного темпа и высокого ритма.

ЛАРИСА Ш. Я хорошо помню ваш пример, Георгий Александрович: человек ползет по дощечке через пропасть. Ритм высокий, а темп минимальный.

КАЦМАН. А можете привести примеры драматургов, в произведениях которых наиболее ярко совпадают темп и ритм? Или примеры, где их соотношения полярны друг другу?

ТОВСТОНОГОВ. Если иметь в виду высокую литературу, Аркадий Иосифович, я бы не мог ответить на ваш вопрос.

КАЦМАН. Конечно, эти примеры упрощенные...

ЛАРИСА Ш. В упрощенном понимании можно сказать, что, например, у Лопе де Вега есть случаи совпадения высокого ритма и быстрого темпа. А у Чехова наоборот. Чаще высокий ритм противостоит медленному темпу.

ТОВСТОНОГОВ. Нет, об авторах, тем более великих, так говорить не стоит. Они гораздо сложнее этой формулы.

КАЦМАН. Я повторяю, конечно, это упрощенные примеры, но, если говорить об общей авторской направленности...

ТОВСТОНОГОВ. Не упрощенные примеры, а, попросту говоря, опримитивизированные!

КАЦМАН. Почему, Георгий Александрович? Ведь чеховский мотив: сидят люди, пьют чай,

а в это время разбиваются человеческие сердца, — разве эта формула не определяет общее направление творчества Чехова в области соотношения темпа и ритма?

ТОВСТОНОГОВ. Так можно говорить об отдельных сценах, диалогах. Но обо всем творчестве крупных писателей так вопрос ставить нельзя! ...Следующая пара, пожалуйста. *(Попросил присесть напротив Владимира В. и Юрия Ш.)* Мы уже начали говорить сегодня, но так и не выяснили, что означает двойственное отношения режиссера к тексту? Поразмышляйте на эту тему, Владимир.

ВЛАДИМИР В. Если на первом этапе текст — знак...

КАЦМАН. Что у вас с голосом?

ВЛАДИМИР В. Пропал от волнения...

КАЦМАН. Выпейте воды.

ВЛАДИМИР В. Не надо, спасибо. А, впрочем, выпью... *(Выпил.)* Так вот, если на первом этапе текст — знак, то на последнем — текст должен возникнуть как результат рождения борьбы.

ТОВСТОНОГОВ. Расшифруйте, что значит: текст является знаком?

ВЛАДИМИР В. Знаком борьбы, происходящей в отрезке жизни.

ТОВСТОНОГОВ. Почему только «борьбы»? А какое сочетание слов включает в себя и борьбу, и ритм, и отношение, и все элементы системы? Что является искомым, когда мы расшифровываем авторский текст? Жизненный процесс, не правда ли? Искомое — процесс восстановления жизни.

ЮРИЙ Ш. И в этом поиске жизненного процесса есть этап разрушения текста и восстановления его.

ТОВСТОНОГОВ. Не могу согласиться с этапом, названным вами «Разрушение текста». Получается, что нам уже изначально авторский текст не важен и, каким бы он ни был, мы его разрушаем, а не анализируем, отталкиваемся от него.

ЮРИЙ Ш. Я неверно выразился. Мы не отказываемся от авторского текста. Изучая его, исследуя, мы погружаемся в глубинный пласт жизни. А на последнем этапе текст становится живым...

ТОВСТОНОГОВ. ...должен стать живым, если...

ЮРИЙ Ш. ...если... мы правильно восстановили жизненный процесс. Тогда должны возникнуть слова, близкие авторскому тексту.

ТОВСТОНОГОВ. Владимир, на какие вопросы отвечает задача?

ВЛАДИМИР В. Во имя чего и что делается? Это сознательные элементы. И третий вопрос: как делается? Это бессознательный элемент.

ТОВСТОНОГОВ. Какова взаимосвязь сознательного и бессознательного?

ВЛАДИМИР В. Сначала мы находим волевой посыл. А он, в свою очередь, тянет за собой подсознание.

ТОВСТОНОГОВ. Объясните мне, почему? Почему от волевого сознательного акта возникает бессознательный процесс? Не потому же, что так сказал Станиславский? А раз Станиславский, то это беспрекословное мнение, ставшее заклинанием?! Талантливые артисты, как справедливо сегодня заметил Василий, были и до Станиславского. Они не знали о его методе, а играли хорошо! Выходил на сцену первый актер-любовник. Ему говорили: «Здесь сыграйте лю-

бовь». И он играл! И прекрасно получалось! Для чего нужен сознательный волевой посыл, если чувство возникает и так?

ВЛАДИМИР В. Потому что играется общее выражение чувств.

ТОВСТОНОГОВ. Почему?

ВЛАДИМИР В. Потому что прямая апелляция к чувству ведет к штампу.

ТОВСТОНОГОВ. Что такое штамп?

ЮРИЙ Ш. Показ вместо проживания.

ВЛАДИМИР В. Игра результата вне прожитого процесса.

ТОВСТОНОГОВ. Но почему одного актера тянет на штамп, а другому удается избежать его? Что вы сникли? Вы должны уметь защищаться! Что вы ответите актеру, который скажет вам: «На кой черт мне волевой посыл, если я здесь должен ее элементарно любить?! Я и буду ее любить! И сыграю вам то, что нужно!»

ВЛАДИМИР В. Я скажу ему: «Ну и прекрасно! Идите на площадку и сыграйте!»

ТОВСТОНОГОВ. И что дальше?

ВЛАДИМИР В. Предположим, он выйдет и провалится.

ТОВСТОНОГОВ. Ага! И когда он будет беспомощным, вы скажете: «А-а-а-а! Я же говорил вам!» А вот с самого начала у вас никаких аргументов не найдется?

ВЛАДИМИР В. Почему не найдется? Найдется. Но если он так рвется на площадку, пусть играет, вряд ли стоит его останавливать! Я бы, конечно, мог ему сказать, что любовь — это чувство, а чувство играть нельзя. Надо найти ему конкретное выражение.

ТОВСТОНОГОВ. А артист ответил бы вам: «Я и ищу конкретное выражение». Что же вы ему скажете, отстаивая метод?

ЮРИЙ Ш. Актер должен действовать, а не играть чувство.

ТОВСТОНОГОВ. А артист говорит вам: «Я ни в какие действия не верю! Оставьте свою методу при себе! Действие — бездействие, мне на это наплевать! Я сумею полюбить и так!» И перед лицом всего артистического ансамбля, блестяще прожив сцену, — прожив, а не показав результат, — он докажет, что методика не нужна! Докажите мне, что положение Станиславского — не заклинание, приведите аргументы в пользу методологии.

ВЛАДИМИР В. Вы привели в пример талантливого артиста, у которого все получается.

ТОВСТОНОГОВ. Да! И что вы скажете ему? Он объявил, что поиск действия — чушь! Бессмысленная игра ума! Трата времени! И если он — человек талантливый, то спор, наверняка, решится в его пользу. Но в труппе есть еще сорок человек, не столь одаренных, как он. И как вы будете с ними работать — не понятно! Авторитет потерян! И любой средний актер будет вам бросать в лицо, что Станиславский устарел и никому не нужен! М-да... Выходит, вам за два года обучения не внушили никакой аргументации в его защиту?!

ЮРИЙ Ш. Начни действовать, и найдешь истину страстей! Заработают и воображение, и видение, и придет чувство!

ТОВСТОНОГОВ. Что вы меня заклинаете? Я прошу вас аргументировать свою мысль, а не заклинать!

ЮРИЙ Ш. Но это слова Станиславского!

ТОВСТОНОГОВ. Ну и что? Вы думаете, как только Станиславский собрал артистов МХАТа и объявил: «Начни действовать, и найдешь истину страстей», — они обрадовались и приняли его слова на вооружение? Отнюдь. Во МХАТе аншлаги, артисты купаются в славе! И им переучиваться? Зачем? Так что с каждым открытием в методологии количество оппонентов увеличилось!

Помните, я рассказывал вам, как Константин Сергеевич спросил Давыдова — артиста Александрийского театра, — какое сквозное действие его роли? И Давыдов ответил: «Понятия не имею! Я думаю о том, как хорошо сыграть!» Представьте себе, как обрадовались противники Станиславского! Ага, значит, можно играть и без системы!

ЮРИЙ Ш. Константин Сергеевич говорил, что система нужна не для всех...

ТОВСТОНОГОВ. И что?

ЮРИЙ Ш. Для таких, как Давыдов, она не нужна!

ТОВСТОНОГОВ. Почему?

ЮРИЙ Ш. Потому что он — талантливый артист.

ТОВСТОНОГОВ. А система для кого? Помните, Станиславский пишет: «Вы можете изучить всю систему, но поможет она только при наличии таланта». Значит, не можете доказать, что идея системы правомерна? Поначалу вы что-то здравое говорили, а потом как-то скисли.

КАЦМАН. Почему игра чувства ведет к штампу? Искомое — чувство или действие?

ВЛАДИМИР В. Искомое — чувство, но приходим мы к нему через действие! От сознательного к бессознательному — вот путь, предложенный Станиславским!

ТОВСТОНОГОВ. А я вам заявляю, что Станиславский устарел! У артистов есть такая поговорка: «Играть надо уметь! И все!» Вы считаете, что попытка сыграть чувство ведет к штампу, а артист выходит на площадку и прекрасно играет! И изрекает при этом: «Вот режиссеры — рассуждают, болтают! А надо уметь играть и все!» ...Что же получается? Все опрокинуто? Никакая методология не нужна? В чем же дело? А дело в том, что если артист блестяще сыграл, он подтвердил метод, а не опрокинул его. Методика существует только для талантливых артистов, но не

для... гениев. Чем гений отличается от таланта?

У гениального актера всегда побеждает стихия подсознания, ему не дано понять механизм творческого процесса. Гению не надо отягощать себя системой. Система в нем. Через гениев она и рождалась. Присматриваясь к их игре, открывал Станиславский законы органического существования. Нам повезло, что Станиславский не был гениальным актером. Но, при среднем даровании, он обладал огромным аналитическим талантом, благодаря которому ему удалось не только воспитать из себя превосходного артиста, но и обнаружить природу творческого процесса, зафиксировать его, создав методику воспитания.

Система не нужна гениям и бездарным! Бездарному никакая система не поможет! Талантливый артист обедняет себя, если он отрицает метод, не знает, не понимает его основных закономерностей. А среднеодаренному человеку она необходима, чтобы избежать многих ошибок, которые его подстерегают. Средний артист может стать замечательным, если будет себя воспитывать по этой системе, что и произошло с самим Станиславским.

ЮРИЙ Ш. Простите, Георгий Александрович, можно спросить?.. Если вернуться к примеру с артистом, который без анализа блестяще сыграл результат. Что я как режиссер должен сделать? Сидит труппа. Ждет моего вывода из его показа. Что мне сказать? Объявить его гением?

КАЦМАН. Ну, зачем бросаться такими определениями?

ЮРИЙ Ш. Но ругать его не за что! Только хвалить! А как? Сказать, что вот он — кому не нужна система? Но кто ОН? Ведь система не нужна гениям?! Как его назвать?

ТОВСТОНОГОВ. Лидером поиска. Причем, важнее не назвать, а поддержать. Я бы сказал: даже идти вслед за ним.

КАЦМАН. Это очень важно, когда в поиске способа существования есть лидер.

ТОВСТОНОГОВ. Мы еще не говорили о способе существования, поэтому на данном этапе назовем такого артиста лидером поиска существа происходящего.

КАЦМАН. Уже то, что вы почувствовали органику процесса, не стали в позицию догматика метода, делает вам честь.

ТОВСТОНОГОВ. В моей практике были случаи, когда не приходилось формулировать артисту действие, это ему мешало. Он не воспринимал глаголы. Но он был истинный лидер. Достаточно было прояснить суть, назвать ведущее обстоятельство, и силой интуиции, артист выдавал необыкновенно поразительный и точный результат. О чем это говорит? Когда гений заявляет: «Чего рассуждать? Играть надо», — он подсознательно переводит чувство в сознательный действенный акт. Но поскольку гениальное, как говорил Вахтангов, организуется бессознательно и не анализируется, то теоретически гений может отрицать систему!

А вы должны сделать мгновенный анализ и, сформулировав сыгранное лидером действие, раскрыть остальным актерам и даже ему, гению, если это потребуется, что он играл. Итак, повторяю: для гениев система не нужна, но одаренному человеку свойственны штампы, и ему нужна методика, чтобы избежать их. Поэтому Станиславский и предлагает разбудить в артисте сознательный импульс, который подтолкнет подсознание.

Вы заметили, что книга Станиславского «Моя жизнь в искусстве», по сути, дневник ошибок? Мучительный поиск пути к чувству сопровождался не только открытиями, но и осечками.

317

Какая, кстати, нужна была творческая смелость и честность! Будучи абсолютно признанным, описать историю поражений... Ведь начинал Станиславский с того, что деспотически диктовал артистам приспособления. «Царь Федор Иоаннович», «Чайка», — неплохое начало для создания афиши — лица театра! Творческие удачи! Однако эти спектакли были поставлены по заранее сочиненным мизансценам. И потом Константин Сергеевич стал бороться с этим приемом. Может быть, зря? Все, что мы видим на сцене, в результативной форме есть цепь приспособлений. Что бы вы сказали режиссеру, рассуждающему следующим образом: «Раз игра артиста, в конечном счете, цепь приспособлений, то чем виртуознее они придуманы, чем точнее воплощены, тем ближе артист к удаче! Режиссеру надо придумать и построить с актерами цепь приспособлений. Это и есть работа с артистом. А все остальное ерунда».

ВЛАДИМИР В. Я бы сказал: тем ближе артист к штампу. Наверняка игра артистов лишена стихии подсознания. И виноват режиссер, не выстроивший действенный процесс.

ТОВСТОНОГОВ. Вот и порассуждайте, почему действие есть единственный путь к пробуж-

дению подсознания...

КАЦМАН. Какими потоками живет человек? Из чего состоит жизненный процесс?

ВЛАДИМИР В. Из мыслительного, действенного, чувственного потоков. И их результативного выражения.

ТОВСТОНОГОВ. Все они, естественно, существуют в единстве...

ВЛАДИМИР В. Да, мы их делим условно.

ТОВСТОНОГОВ. Для чего?

ВЛАДИМИР В. Для того, чтобы отделить сознательное от бессознательного.

ТОВСТОНОГОВ. И знать, за какой поток потянуть остальные.

ВЛАДИМИР В. Поток, единственно полностью управляемый нами, — действенный. Он целиком зависит от нашего сознания...

ТОВСТОНОГОВ. Не только от сознания, а от воли — вот важно!..

ВЛАДИМИР В. Да, от воли — это самое важное!..

ТОВСТОНОГОВ. А почему?

ВЛАДИМИР В. Чувств мало, а выражений их — неисчислимое количество. Прямая апелляция к чувству ведет к штампу... А воля, то есть волевой импульс...

ТОВСТОНОГОВ. Что же дает волевой сознательный действенный посыл?

ВЛАДИМИР В. А волевой сознательный действенный посыл дает нам чувства в их неповторимом индивидуальном выражении.

ТОВСТОНОГОВ. А почему опасно опираться на мыслительный поток?

ВЛАДИМИР В. На нем трудно сосредоточиться.

ТОВСТОНОГОВ. И только?

ВЛАДИМИР В. Я не совсем верно выразился. Сосредоточиться на нем можно, но мыслительный процесс зависит от чувственного. Иногда я не хочу думать о чем-либо, но думается...

ТОВСТОНОГОВ. Стало быть, это поток сознательный, но не всегда волевой?!

ВЛАДИМИР В. Да. Именно поэтому Станиславский, как мне кажется, пришел к выводу: потянуть ниточку действия, есть надежда, что за ней потянутся и мыслительный, и чувственный процессы.

КАЦМАН. А как вы думаете, почему Константин Сергеевич сказал: «Есть надежда, что действие может привести к чувству»? Почему «есть надежда»?

ТОВСТОНОГОВ. Какая наиглавнейшая предпосылка к нашему творчеству?

ЮРИЙ Ш. Наличие творческого воображения.

ТОВСТОНОГОВ. Это еще не все. Должно быть творческое воображение в специфике профессии режиссера, — а это дано не каждому человеку. Может быть воображение и творческое, близкое, но неприменительное к нашей профессии: театроведческое, литературоведческое. ... А вот скажите, если режиссер подкидывает артисту приспособления, он нарушает методологические принципы или нет?

КАЦМАН. Причем, не только подкидывает, а заставляет их запоминать, закреплять.

ЮРИЙ Ш. Работая над отрывками, вы, Георгий Александрович, выстраивали приспособления, но сначала мы долго оговаривали и круги обстоятельств, и действие.

ВЛАДИМИР В. Наверное, с точки зрения теории, доведенной до логической чистоты, этого делать нельзя, потому что приспособления должны быть подсознательны.

ЮРИЙ Ш. Но если артист действует, если он целесообразен...

ВЛАДИМИР В. Я об этом и хотел сказать. Если приспособления помогают артисту выразить себя наиболее интересно, если он может подкинутые приспособления увести в подсознание, то почему нельзя пользоваться этим приемом?

ЮРИЙ Ш. Все зависит от того, живой процесс в результате или нет?

ТОВСТОНОГОВ. И какой поток исходный! Начните с приспособлений, минуя действие, отбросив мыслительный процесс, и вообще ничего не получится. ...Пожалуйста, следующая пара. *(Просит подсесть к столу Вячеслава Г. и Валерия Г.)* Вот скажите, в вашем отрывке из розовского «Затейника» вы наливали водку, выпивали, закусывали. Было ли все это в плане методологии физическим действием? Кто может ответить?

ВЯЧЕСЛАВ Г. Это было физическим действием, и могу доказать — почему. Любой сцени-

ческий процесс требует веры в предлагаемые обстоятельства. И я прекрасно понимаю, что передо мной не водка, а вода, но я отношусь к ней, как к водке. А раз есть элемент определенного отношения к процессу — ведь я не только пью воду, как водку, не только пью ее, как спиртное, — я должен постепенно опьянеть. А все это вместе и есть сценическое действие.

КАЦМАН. О чем вы говорите, Слава? По вашей логике, это могут быть и приспособления, физические приспособления, которые нельзя путать с действием. Если налить, выпить, закусить — действие, то доказательство должно строиться иным образом!

ТОВСТОНОГОВ. А вы как думаете, Валерий?

ВАЛЕРИЙ Г. Я считаю, что Слава не прав. И мне кажется, вообще не бывает физических действий в чистом виде! Действие всегда психофизическое. Все, что мы делали: наливали, выпивали, закусывали — это физические приспособления, потому что сознательно осуществляемое действие было иным.

ТОВСТОНОГОВ. Как же так, Слава? Если мне не изменяет память, именно на основании вашей работы в «Затейнике» мы и разбирались в том, как одно и то же физическое проявление может быть или действием, или физическим приспособлением... в зависимости от чего?

ВЯЧЕСЛАВ Г. ...в зависимости оттого, сознательно и бессознательно оно осуществляется.

КАЦМАН. Это уже ближе к делу. Как вы не могли ответить сразу — не понимаю!

ТОВСТОНОГОВ. Проанализируйте первый кусок «Затейника». Какое у вас действие?

ВЯЧЕСЛАВ Г. В первом куске у меня действие — продемонстрировать свое падение, а попутно беру сдачу, открываю консервы, пью. Другое дело, эти физические приспособления должны быть отобраны, они должны препятствовать действию, иначе можно утонуть в бытовизме. И в результате репетиций эти физические приспособления должны войти в подсознательный процесс. А сознательными остаются цель и действие.

КАЦМАН. Дайте определение, что такое действие.

ВАЛЕРИЙ Г. Действие — единый психофизический процесс, направленный к определенной цели, в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами, каким-либо образом выраженный.

ТОВСТОНОГОВ. Расшифруйте, что означает: «в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами»?

ВАЛЕРИЙ Г. Действие не существует вне сопротивления. Любое предлагаемое обстоятельство есть препятствие, помеха, преграда на пути действия. Если обстоятельство не мешает, оно должно быть откинуто, потому что не является предлагаемым. Эта закономерность касается любого круга обстоятельств.

ТОВСТОНОГОВ. Что такое круг обстоятельств?

ВАЛЕРИЙ Г. Некая сумма, объединенная действием.

ТОВСТОНОГОВ. Это одно из определений события. А круг предлагаемых обстоятельств — это ширина луча, которым мы освещаем жизнь, не правда ли? Как вы понимаете, зачем существует деление на круги?

ВЯЧЕСЛАВ Г. Можно я отвечу? Дифференциация существует для избежания путаницы. Нам нужно добраться через огромное количество предлагаемых обстоятельств к импульсу действия, заложенному в малом круге. Средний круг, предложенный автором, охватывает всю пье-

су. Он определяет сквозное действие пьесы, сквозные персонажей. А большой круг включает в себя всю полноту жизни, болевые точки времени. В области большого и среднего кругов обстоятельств находится проблематика пьесы.

ТОВСТОНОГОВ. Раскройте шире, что вас интересует при изучении большого круга обстоятельств.

ВЯЧЕСЛАВ Г. Я изучаю эпоху. Ищу ее парадоксы. Ищу соприкосновения с сегодняшним днем. Изучаю костюмы, стиль поведения, то есть все, что сопутствует жизни того времени. Ищу импульс, родивший именно это конкретное произведение. Ищу идею и сверхзадачу.

ТОВСТОНОГОВ. Как вы определяете, верно или нет определено сквозное действие пьесы?

ВАЛЕРИЙ Г. Тремя событиями пьесы: исходным, центральным и главным. Если сквозное действие пронизывает все эти события, значит, оно определено верно.

КАЦМАН. Что такое сквозное действие пьесы?

ВАЛЕРИЙ Г. Сквозное действие — та основная борьба, за которой следит зритель. В проти-

вовес контрсквозному действию, оно утверждает позитивное начало.

ТОВСТОНОГОВ. А что такое контрсквозное действие? Я, лично, этого не знаю.

ВАЛЕРИЙ Г. Это определение Станиславского.

ТОВСТОНОГОВ. Ни разу не встречал. Покажите, пожалуйста, где об этом говорится?

ВАЛЕРИЙ Г. У меня, к сожалению, нет его томов.

ТОВСТОНОГОВ. Не знаю, где об этом писал Константин Сергеевич? Думаю, вы неправильно его поняли. Сквозное действие есть борьба за утверждение сверхзадачи! Борьба! А раз борьба, значит, внутри самого сквозного уже заложены «за» и «против», уже подразумевается столкновение двух сторон.

КАЦМАН. Как вы понимаете, что такое конфликт?

ВАЛЕРИЙ Г. Конфликт — столкновение мировоззрений.

ТОВСТОНОГОВ. И только? А у вас в «Затейнике» разве сталкивались мировоззрения?

ВАЛЕРИЙ Г. Конфликтом, конечно, может быть не только столкновение мировоззрений, но и нравственных позиций тоже.

КАЦМАН. Правильно.

ВАЛЕРИЙ Г. Если в других видах искусства возможен бесконфликтный подход, то на театре ни секунды сценического действия не может быть вне конфликта.

ТОВСТОНОГОВ. Вы сказали, что конфликт — мировоззренческое, нравственное столкновение. В широком смысле это верно. А применительно к нашему виду искусства, что это такое? Не надо давать формулировки, порассуждайте.

ВАЛЕРИЙ Г. Во-первых, конфликт — это процесс...

КАЦМАН. Процесс чего?

ВАЛЕРИЙ Г. Процесс борьбы, процесс реального, материального, физически ощутимого столкновения, взаимодействия.

КАЦМАН. А что еще очень важное происходит в процессе борьбы? Возьмите любую художественно-полнокровную литературу. Что должно произойти с персонажами, если произведение писал мастер?

ВАЛЕРИЙ Г. Всегда важно, каким вошел и каким вышел человек. Либо деградация личности, либо ее нравственный взлет...

КАЦМАН. Как называется этот процесс, не помните?

ТОВСТОНОГОВ. Процесс трансформации личности. Но существо конфликта вы определили правильно: на театре конфликт есть материализованная борьба. Последней пары у нас не получается. Вас отпускаю и приглашаю за стол последнее трио *(Семена Г., Георгия Г. и Варвару Ш.).* Как вы понимаете, что такое образное на театре?

СЕМЕН Г. Можно я отвечу? Наука отражает, познает жизнь при помощи фактов, искусство — образным путем.

ТОВСТОНОГОВ. Значит, образ — способ отражения и познания действительности?

СЕМЕН Г. Прежде всего.

ТОВСТОНОГОВ. А вслед за этим?

СЕМЕН Г. Вслед?

ТОВСТОНОГОВ. Вы сказали: «Прежде всего». Значит, предполагается некий дальнейший процесс? Я согласен, но какой?

КАЦМАН. Ну, подумайте, Сеня. Наташи Ростовой, такой, как она описана Толстым, в реальной жизни не было. Но вот она — сила искусства. Перо великого писателя создало такую реальную Наташу Ростову, что когда Сергей Бондарчук снимал «Войну и мир», посыпались письма, в которых одни требовали заменить Савельеву, другие считали, что именно она — Наташа. Оказывается, вся страна знала истинную Наташу Ростову, решала, какой ей быть на экране.

СЕМЕН Г. Образ — не только способ отражения, а создания новой действительности.

ТОВСТОНОГОВ. Конечно! Перечислите элементы образа.

СЕМЕН Г. Первый элемент: мысль, то есть ради чего отражается и создается действительность. Второй: вымысел. Третий: художественная правда, достоверность, правдоподобие. И, наконец, четвертый: заразительность. Это итог гармонического сочетания первых трех элементов.

КАЦМАН. Можете сказать, что такое правда художественного произведения?

СЕМЕН Г. Правда или достоверность в системе образа тесно связана с вымыслом. Необходима такая правда в художественном произведении, которая не нарушает достоверности вымысла.

КАЦМАН. В чем правда в последнем зачине? Вымысел понятен: шарик, который обыгрывается как одуванчик. В ванночке, поливая себя из клизмы, сидит Володя Ш. Поскольку на нем большие круглые очки, мы можем представить себе, что это слон. Но где же правда, как ее нащупать?

ГЕОРГИЙ Ч. В человеческих взаимоотношениях.

КАЦМАН. Правильно. Значит, человеческие взаимоотношения даже в неодушевленных предметах создают правду вымысла.

ТОВСТОНОГОВ. Что такое вымысел?

СЕМЕН Г. Вымысел — это качество правды.

ТОВСТОНОГОВ. Раскройте подробнее. Что значит качество?

СЕМЕН Г. Природа.

ВАРВАРА Ш. У Пушкина очень точно: «Порой опять гармонией упьюсь, над вымыслом слезами обольюсь». Значит, вымысел настолько достоверен, что сам в него веришь и можешь облиться над ним слезами. Пушкин замечательно установил связь элементов.

ТОВСТОНОГОВ. Итак, с помощью Александра Сергеевича взаимосвязь вымысла и достоверности вы установили. Но чтобы убедиться, что признаки образного не заучены, а пропущены через себя, попробуйте расшифровать, в чем вымысел проявляется в искусстве?

СЕМЕН Г. Вымысел — это фантазия.

ТОВСТОНОГОВ. Я бы не отождествлял эти понятия. Что чему служит?

СЕМЕН Г. Фантазия — вымыслу.

ТОВСТОНОГОВ. Скажите, а монтаж входит в вымысел?

СЕМЕН Г. Безусловно. Вымысел в выборе композиции. В том, как ставится свет, определяется ракурс.

ТОВСТОНОГОВ. А метафора?

СЕМЕН Г. И метафора входит в вымысел. И аллегория.

ТОВСТОНОГОВ. В широком смысле вымысел — иносказание, не правда ли? Но в него нельзя поверить, если он не поддержан правдой. А как вымысел связан с мыслью?

СЕМЕН Г. Уже в самой мысли таится вымысел, он в ней заложен.

ТОВСТОНОГОВ. А может в произведении отсутствовать вымысел?

СЕМЕН Г. Тогда это не искусство. Это бывает, когда жизнь отражается под прямым углом. Фотография простая и художественная отличаются наличием вымысла.

ТОВСТОНОГОВ. А в натуралистическом произведении есть вымысел?

СЕМЕН Г. Или он сведен к минимуму, или отсутствует.

ТОВСТОНОГОВ. А разве сама позиция автора: так и только так! — это не вымысел?

КАЦМАН. Во имя определенной идеи, естественно!?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно. Иначе нет образа. Какое понятие на театре связано с вымыслом?

Юрий Шилов

СЕМЕН Г. Я думаю, условность.

ТОВСТОНОГОВ. А когда на сцене условность становится правдой?

СЕМЕН Г. Когда мы видим органический процесс.

ТОВСТОНОГОВ. Другими словами, когда актеры живут по законам органической жизни. А скажите, элементы системы Станиславского в какие признаки образного входят?

СЕМЕН Г. Во все признаки.

ТОВСТОНОГОВ. А вы как считаете?

ГЕОРГИЙ Ч. Еще раз повторите вопрос, пожалуйста.

ТОВСТОНОГОВ. В чем пафос системы?

ГЕОРГИЙ Ч. Пафос?

ТОВСТОНОГОВ. Что воспитывает система?

ВАРВАРА Ш. Система помогает возникновению естественного поведения в неестественных условиях.

ТОВСТОНОГОВ. А может ли режиссер, владеющий методологией, быть уверен, что ему удастся поставить художественно-целостное произведение?

ГЕОРГИЙ Ч. По-моему, у такого режиссера есть все основания так считать.

ТОВСТОНОГОВ. Вам никогда не приходилось дискутировать с оппонентами, которые утверждают, что Станиславский устарел, потому что в его системе отсутствует образное начало?

ЮРИЙ Ш. Любимов так считает.

ТОВСТОНОГОВ. Вы дискутировали с Любимовым?

ЮРИЙ Ш. С ним самим нет. Но я знаком с его позицией и приверженцами. У Любимова в фойе висит портрет молодого Станиславского. Той поры. До создания системы. Любимов считает, что никакой единой системы нет! Каждый режиссер создает свою систему.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, и как вы оспариваете приверженцев?

ЮРИЙ Ш. Тут споры насмерть!

ТОВСТОНОГОВ. Ну, если вы живы, стало быть, противники побеждены? Каким аргументом вы нанесли последний удар?

ЮРИЙ Ш. Спор был бесконечным, и каждый остался при своем мнении. Я не хочу занимать время, пересказывая аргументы.

ТОВСТОНОГОВ. Поскольку в искусстве ничего нельзя доказать, а можно лишь заразить, то здесь огромное поле деятельности для споров. Скажите, а вы видели «Зори здесь тихие»?

ЮРИЙ Ш. Видел.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, и какое впечатление?

ЮРИЙ Ш. В общем, хорошее.

ТОВСТОНОГОВ. А мне кажется, это один из лучших его спектаклей! Тут все компоненты сошлись! И органика актерского состава в сложном условном решении Любимова! И оформление Боровского работает на сто процентов! Значит, Любимов прав? Станиславский устарел? Его методом любимовский спектакль не создать? Мне хотелось бы, чтоб вы запомнили. Система Станиславского не создает произведений искусства. Она служит воспитанию одного элемента образного — правдоподобия. Методология помогает в условиях сцены решению только одной проблемы: созданию правды существования. Почему необходимо, чтоб вы разбирались в этом вопросе? Это необходимая предпосылка для защиты системы от тех теоретиков, которые обвиняют Станиславского в отсутствии образного начала в системе. Вся методология есть грамматика творчества. Можно знать грамматику, но не быть писателем. Также и методология. Будучи грамматикой, она еще не создает образ, но является его необходимым условием. Что такое сквозное действие роли?

ГЕОРГИЙ Ч. Это цель, которой добивается персонаж в исследуемом отрезке времени

ТОВСТОНОГОВ. А сверхзадача?

ГЕОРГИЙ Ч. Тайное представление человека о счастье, конечная цель жизни человека.

ТОВСТОНОГОВ. Вы играли в «Глубокой разведке» Мехти. Какое сквозное действие роли в отрывке?

ГЕОРГИЙ Ч. Заставить подписать бумагу. Все мои действия подчинены этой цели.

ТОВСТОНОГОВ. А сквозное действие роли по всей пьесе?

ГЕОРГИЙ Ч. Спасти свою шкуру. А сверхзадача, как мне кажется, обеспечить себе свободную жизнь. Независимость.

ТОВСТОНОГОВ. Независимость? Нет. Это слово не характеризует Мехти. Чего он хочет от жизни?

ГЕОРГИЙ Ч. Он мечтает выжать для себя все удобства.

ТОВСТОНОГОВ. Это ближе. А независимость в применении к Мехти звучит слишком благородно.

ГЕОРГИЙ Ч. Я имел в виду независимость как средство быть над обществом при помощи максимального комфорта.

ТОВСТОНОГОВ. Независимость — слишком объемное понятие. Старайтесь воздерживаться от такого рода определений, потому что каждый раз они требуют дополнительной расшифровки.

Ведь и Морис хочет в широком смысле независимости. А Морис полярен Мехти. Один — эгоист, другой — альтруист. И сверхзадачи разные. Так что «независимость» ничего в этом вопросе не проясняет. ...Ваш отрывок, Варвара, «Традиционный сбор». Какое сквозное действие вашей роли?

ВАРВАРА Ш. Я долго думала об этом и пришла к выводу, что самым главным для меня является поездка в Москву. Если б не мое желание уехать, а оно зависит от начальника, — я бы вообще с ним не стала разговаривать. Почему я разоткровенничалась? Потому что хочу уехать. А иначе бы я его послала: «Не лезь, куда не надо!»

КАЦМАН. «Уехать в Москву» — это очень важное обстоятельство. Но это не может быть целью в отрывке. Чего вы добиваетесь от начальника — вот ваше сквозное действие!

ВАРВАРА Ш. Моя цель — уехать в Москву, иначе я не понимаю, с какой стати умная женщина будет два часа разговаривать с этим идиотом?

КАЦМАН. О Москве в отрывке говорится всего несколько слов, и главная борьба лежит не в области поездки.

ВАРВАРА Ш. Вот эти несколько слов о Москве — прокольные фразы, по которым определяется истинная цель.

ТОВСТОНОГОВ. Условно вымараем Москву. Что изменится в вашей позиции?

ВАРВАРА Ш. Я не буду тратить столько времени на этого болвана.

ТОВСТОНОГОВ. Я не имею в виду время. Я говорю о позиции.

ВАРВАРА Ш. Позицию не изменю, что бы начальник со мной ни сделал: буду жить с любовником! И с мужем. Это честно!

ТОВСТОНОГОВ. Следовательно, фразы о Москве прокольными не являются. Цель в начальнике. В его мозгах. С ними надо что-то делать.

КАЦМАН. Вот сейчас вы хотите достойно сдать экзамен. Вам нужно проявить максимум знаний за короткий отрезок времени. Вы хотите оставить о себе очень хорошее впечатление. Эти цели лежат в пределах нашего разговора. Чего вы добиваетесь от начальника?

ТОВСТОНОГОВ. Вас обвиняют, что ваше понятие честности аморально...

ВАРВАРА Ш. А я хочу добиться его уважения.

ТОВСТОНОГОВ. Только уважения? Мало. Скажите, а сверхзадача у Носовой какая?

ВАРВАРА Ш. По сверхзадаче я хочу, чтобы все люди жили по правде, тогда все будет хорошо.

КАЦМАН. Но сквозное — путь к сверхзадаче.

ВАРВАРА Ш. Да, я хочу добиться права жить честно.

КАЦМАН. И считаю свою позицию единственно нравственной.

ВАРВАРА Ш. Безусловно. А начальнику надо добавить серого вещества. Сам больной. Его лечить надо! Живет догмами.

ТОВСТОНОГОВ. Не будем больше, Аркадий Иосифович, пытать Варвару. Она напитана обстоятельствами, это ясно.

КАЦМАН. Варвара — актриса с хорошей школой. На данном этапе ей легче, чем многим другим.

ТОВСТОНОГОВ. На данном этапе — да. Ну, что ж. Сядьте все в полукруг. Теперь вам нужно все теоретические положения, которые вы более или менее усвоили, перевести из умозрительной сферы в чувственно-практическую. Сейчас ощущается несколько школярский подход к проблемам теории. Что-то заучили, что-то поняли, но шаг в сторону, и вы теряетесь. Нет владения пройденным материалом, элементы системы еще не стали для вас профессиональным оружием. И чтобы овладеть методологией, — я вам неоднократно говорил об этом, — надо сделать ее вашим способом жизни.

В следующем полугодии вы приступите к анализу драматургии. Ничего не получится, если каждый увиденный вами случай, каждое наблюдение вы не будете переводить на язык действия. Не просто получать удовольствие от прочитанной книги, а профессионально исследовать ее. А если все-таки не выдерживаете и непосредственно погружаетесь в произведение, то потом возвращайтесь к нему, исследуя методом действенного анализа. Всякий творческий момент — преодоление привычного. Учитесь задавать себе массу вопросов. Доводите себя до тупиков, это и дает возможность открытия! Ищите ответы, подвергайте себя постоянному тренажу. Отсутствие тре-

нинга приведет к забвению методологии. И, как снег заметает следы, так и все ваши знания растворятся в недрах памяти. Беспрерывно подставлять себя в любые обстоятельства — в этом ключ освоения профессии. Только тогда вы сможете выработать определенный способ мышления. Надо сделать метод Станиславского своим собственным методом. Постоянно открывать систему в себе.

У вас будут летние каникулы. Используйте их в плане профессии. Что значит наблюдать? Можно съездить в Париж и ничего не увидеть. А можно пройти от Московского вокзала до «Астории» и написать повесть. Постоянное подспудное существование в методологии есть условие вашей творческой жизни.

3-Й КУРС, 1-Й СЕМЕСТР

15 ноября 1976 года О ЖАНРЕ

Студенты рассказали о задании педагогов кафедры Ивана Эдмундовича Коха: драматический отрывок с пластическим моментом.

КАЦМАН. Что значит пластическое решение? Каждый отрывок включает пластическое решение. Педагогами неверно поставлена задача.

—Нам сказали, что важно подчеркнуть пластический момент: драку, танец, пантомиму. Почти все, ориентируясь на эту цель, выбрали материал.

—Может быть, сделать к нашим экзаменам в этом семестре работу над этим заданием? Педагоги были бы рады, если бы вы курировали нас.

ТОВСТОНОГОВ *(оборвав общую просьбу).* Почему мы должны основной предмет подгонять под сопровождающую дисциплину?

Но студенты решили высказаться до конца. Призывы работать глубоко и медленно надоели. Ясно, что зачет по мастерству из-за массы субъективных моментов, «неожиданно возникших преград» будет в очередной раз перенесен. Так что пусть экзамен по танцу, неизбежный экзамен, пойдет под наблюдением мастеров.

Это не будет в ущерб мастерству. То же самое, но с небольшой сноской для кафедры танца. Тем более что у большинства из нас материал выбран. Есть интересная драматургия, где возможны и танец, и драка.

ТОВСТОНОГОВ. Боюсь, что у вас уже есть компромиссы в выборе. Кто что выбрал?

Владимир Ш. выбрал рассказ Ильи Ильфа «Гусь и украденные доски». Семен Г. — «Жиголо и Жиголетта» Сомерсета Моэма. Владимир В. — «Телеграмму» Константина Паустовского. Вячеслав Г. — «Сретенские ворота» Яковлева.

ТОВСТОНОГОВ. Я не знаю это произведение. Расскажите вкратце содержание.

ВЯЧЕСЛАВ Г. Гвоздков пересказал сюжет рассказа.

— Рассказ может предрешать пантомима — экспозиция о первом столкновении впервые молодых людей со смертью.

ТОВСТОНОГОВ. При чем тут пантомима?

ВЯЧЕСЛАВ Г. Но у вас в спектаклях много пластических сцен. «Три мешка сорной пшеницы» — молотьба. То же и у меня.

Казалось, Товстоногов принял решение.

ТОВСТОНОГОВ. «Три мешка» не имеют отношения к той кафедре. Это наш предмет. Что касается пластического решения, то любая сцена должна быть решена пластически.

—Но мы только сегодня столкнулись с пластическим решением.

ТОВСТОНОГОВ. А вчера?

—Подчеркнуто мизансценический рисунок устраивает кафедру.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, вот мы и докатились до вывода: лишь бы педагога устраивало. Что означает: «Подчеркнуто мизансценический рисунок»? Зачем «подчеркнутый»? И как? Умейте отвечать за свои слова.

Одна из студенток остановила свой выбор на рассказе Антона Павловича Чехова «Выигрышный билет». Как выясняется, и здесь танцевальный момент искусственен, привязан:

«Иллюстрация мечты о поездке в Париж на выигрыш от лотереи». Товстоногов предложил Кацману: «Надо поговорить с Кохом об уточнении задания». Потом посмотрел на обескураженных студентов, закурил.

Возьмем драку в «Затейнике». Можно ее развернуть. Так ударить, чтобы партнер полетел через стол. Но нужно ли это? Может быть, по смыслу лучше, чтоб один толкнул другого, а тот не удержался и спьяну упал.

—Вот это и устроит кафедру. Она не претендует на профилирующую роль.

ТОВСТОНОГОВ. Если такой намек устраивает кафедру, тогда ее должен устроить и весь наш экзамен.

Мне пришел в голову рассказ Шукшина «Сураз». Там в самом материале есть драка. Силь-

ный парень, столкнувшись с преподавателем-профессионалом, оказался повергнутым. Если бы нашлось одиннадцать таких рассказов, где драка, танец входят в сквозное действие, можно было бы пойти на кураторство и помочь вам осуществить задание. Но пока по перечисленным работам этого не скажешь. Помогать вам сейчас — значит опрокидывать одной рукой то, что сделано другой. Но и работая самостоятельно, без нашей помощи, в такой постановке вопроса задание считаю вредным. Если вы будете старательно разворачивать то, что надо свернуть, то, получив пятерку по пластике, вы получите двойку по режиссуре.

КАЦМАН. Нас интересуют наши предметы: актерское мастерство и режиссура. Мы не будем преследовать еще какие-нибудь побочные цели. Вот если на том экзамене вы предъявите отрывки, которые мы делаем с вами здесь, мы не будем возражать.

ТОВСТОНОГОВ. Но при этом, если нам покажутся лишними либо пантомима, либо танец, либо драка, то мы их вымараем. Пошли дальше по выбору материала. Каждый называет автора, произведение и пластический эпизод в нем. Геннадий Т. — Мерль «Смерть — мое ремесло».

—Смешная и сильная сцена. Там будущий комендант Освенцима подрался с драгуном.

У Варвары Ш. рассказ Антона Павловича Чехова «Хористка». У Ларисы Ш. М. Горький «Самоубийца».

КАЦМАН. Сложный рассказ.

—Актерски? — спросила студентка.

КАЦМАН. Да.

—Все очень сложно.

КАЦМАН. Кто будет играть?

—Сеня С.

ТОВСТОНОГОВ. Кто это?

—Студент режиссерского. Эстрадного.

КАЦМАН. Способный парень.

Выбор Валерия Г. рассказ Хантера «Враги». Владимир Ш. — рассказ Василия Шукшина «Ноль-ноль целых», либо рассказ Студенкина.

КАЦМАН. Кто это такой?

—Автор.

КАЦМАН. Из всей мировой литературы...

—... я выбрал этого автора. Да!

КАЦМАН. Ну, неужели Студенкин...

—Все! Выбираю Шукшина «Сураз», пока никто не перехватил!

ТОВСТОНОГОВ. Хорошо, только в выборе актера на роль учителя надо предусмотреть, чтобы с виду он не обладал огромной физической силой. Кажется, плюнь на него — упадет. Тогда сработает драка.

КАЦМАН. Кто это будет играть?

ТОВСТОНОГОВ. А вы, Аркадий Иосифович, даете своих актеров? Почему — нет? Мы же договорились: второй актерский курс должен обслуживать режиссеров.

КАЦМАН. Они только-только подошли к литературе.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, так пускай входят в нее.

Почему мы так настаиваем на литературе, а не драматургии? Хочется не следовать закону единства места и времени действия. Интересно. Любопытно увидеть, как это вы можете связать? Какую роль отведете ведущему? Мы хотим, чтобы вы проявили игру ума, поэтому не загоняем вас в бытовые ворота. Здесь есть возможность проявить себя интересней с неожиданной для нас стороны, в неожиданном для нас качестве. Но цель работы не меняется. Все равно зрители будут смотреть на живых артистов, на то, что между ними происходит. Хорошо придуманная форма, но не реализованная по жизненному ходу, не будет устраивать ни зрителей, ни нас.

Каждый раз перевод литературы на язык сцены связан с поиском нового кода, осуществляется каким-то своим особенным способом. Степень органики существования в нем. Такое направление работы дает возможность уйти от банальности режиссерских приемов. Но и оригинальность решения не будет псевдооригинальностью только тогда, когда прием родится изнутри материала, а не будет привнесен в него.

Поскольку вы приступаете к режиссерской работе над отрывками, нам важно перейти к важной теме, к понятию жанра или природы чувств произведения. По существу говоря, жанр — понятие стилевое, но стиль, в свою очередь, понятие литературное. Стиль — материк. А нам надо найти точку на материке. Нам надо определить, что это значит на языке нашей профессии? Какое может быть практическое применение данного понятия в нашем процессе?

До сих пор мы исходили из того, что жизнь сценическая адекватна реальной. Условная жизнь в отрывке, считали мы, должна быть такой же подлинной, как и несценическая, безусловная жизнь. И, наверное, для того чтобы постичь законы методологии, это было необходимо.

Теперь пришла пора сказать, что не существует единых отражений жизни. Жизнь отражается в драматических произведениях каждый раз особо под определенным углом, в зависимости от индивидуальности автора.

Помните, выясняя, что такое художественный образ, мы говорили с вами, что одним из его элементов является вымысел? Именно он и отличает одного писателя от другого. Существует некий угол отражения, который определяет поле видимости писателя. Когда мы говорим, что басни Эзопа — это одно, Чехов — другое, а Виктор Гюго — третье, это значит, что у каждого из художников существует свой индивидуальный подход к отражению действительности, и, отличаясь друг от друга этим подходом, этим углом зрения, они создают литературные произведения, неповторимые по качеству вымысла.

Поскольку постановка спектакля есть перевод литературы на язык театра, вымысел как литературное понятие оборачивается в сценическом искусстве мерой и качеством условности данного произведения.

Что это означает, в свою очередь?

Можно сказать, что каждое талантливое произведение таит в себе определенные правила игры, то есть ту меру условности, которая соответствует (углу) градусу отражения действительности. Задача режиссера — разгадать эти правила и неукоснительно следовать им, сделать их законом в своей дальнейшей работе. Это не значит, что режиссер должен следовать букве автора. Соблюдать правила игры — это сохранить верность духу произведения.

Можно сказать, что работа режиссера напоминает в некотором смысле работу иллюстратора. Но это говорит о вторичности, но ни в коем случае не о второсортности нашей профессии. Кстати, художник, иллюстрирующий книгу, ставит перед собой ту же задачу: найти меру условности, заключенную в литературе, и выразить ее изобразительными средствами. А чтобы иллюстрация стала произведением искусства, в ней должны быть соблюдены общие образные правила: должна наличествовать мысль, вымысел, то есть мера условности, которая создает правду вымысла. И, наконец, заразительность, возникающая от гармонического слияния первых трех элементов.

Таким образом, можно сказать, что правда — понятие подвижное. Она качественно видоизменяется в зависимости от меры и качества условности произведения.

Если понимать правду упрощенно, то басни с этой точки зрения — неправдивы. Звери не могут вести себя, как люди, разговаривать на человеческом языке. Но почему мы воспринимаем

¶этот жанр? Потому что, сохраняя сложившиеся у нас стереотипы, скажем, Волка, Лисы, наделяем зверей человеческой психологией. И верим в возможность басенного диалога.

В чем основная трудность перевода литературы на язык театра? Дело в том, что все элементы образа не являются статичными, раз и навсегда заданными. Трансформируется мысль произведения в зависимости от того, как она звучит сегодня. Соответственно меняется и вымысел, идет поиск тех выразительных средств, которые наиболее точно могут выразить мысль, а значит, меняется и правда, делающая этот вымысел достоверным... И что-то остается, что-то вечное... Вечное чеховское, например... Время преобразовывает идею. В зависимости от состояния общества, идея каждый раз оборачивается к нам новым ракурсом, новой гранью, меняется и природа выражения этой идеи, мысли, и правда тоже меняется, она вступает в определенные отношения с правдой сегодняшнего дня и с той правдой, когда было создано произведение. Иначе говоря, жанр — понятие историческое. И все-таки в каждом большом произведении есть что-то общечеловеческое для всех времен.

Доре создал выдающийся визуальный образ Дон Кихота. Пикассо пишет свой вариант, но под влиянием Доре. Это не значит, что Пикассо менее гениален. Просто Доре, отражая образ свое-

го времени, уловил такое общечеловеческое содержание, привязанное к произведению, обойти которое нельзя. И если бы Пикассо совсем оторвался от Доре, мы бы не узнали Дон Кихота.

Когда-то Мейерхольд сказал, что искусство и действительность относятся друг к другу, как вино к винограду. На мой взгляд, это очень точное определение. Вот так именно один вид искусства переходит в другой. Различная степень концентрации создает разную степень алкоголя и, в тоже время, это виноградное, а не какое-нибудь другое вино.

Каждый автор создает свой микромир, который режиссеру необходимо вскрыть и найти ему при воплощении адекватное выражение.

И вот, наконец, мы подходим к самому главному. Если пример Доре и Пикассо визуальный, то в сценическом искусстве главное — это живой действующий актер. Что же меняется тут? Оказывается, каждый новый спектакль — это поиски нового способа игры. Каждое произведение требует иного способа, иной природы чувств. Стало быть, говоря языком нашего искусства, природа чувств, способ игры и есть, в конечном счете, жанр произведения.

Из чего складывается способ игры?

Первое. Из способа внутреннего общения со зрительным залом.

Второе. Из способа отбора предлагаемых обстоятельств.

Третье. Из отношения к предлагаемым обстоятельствам. Или, другими словами, из способа существования в этих обстоятельствах.

Первым, кто развил методологию Станиславского, кто поднялся выше него на новую ступеньку, был Вахтангов. Найти новый поворот в системе было не менее трудно, чем открыть саму систему. Вахтангов доказал, что следовать законам методологии можно не только в произведениях, похожих на жизнь, но и в любом жанре. И «Принцесса Турандот» был не просто увлекательный спектакль, а практическое доказательство открытия. Система Станиславского совершила при помощи вахтанговского эксперимента качественный скачок. Или возьмем такое явление, как Брехт. Он с точки зрения методологии полностью вбирается в систему, хотя, вроде бы, и возник в полном противоречии. Просто Брехт требует иных правил игры, другой природы чувств, другой эстетики, а законы органического поведения, открытые Станиславским, распространяются на любую эстетическую систему.

И первым, повторяю, открыл это Вахтангов на бесхитростной сказке Гоцци. Правда, потом стали говорить, что и в цирке надо играть по системе. Но это уже потом. А тогда Вахтангов доказал, что в условиях выдуманной сказки законы органического поведения остаются те же, только они преобразуются в иную природу чувств. Декларация себя как артистов вне четвертой стены устанавливала особое отношение со зрительным залом. Бороды из полотенец, оркестр из расчесок. Открытый, условный театр не отменял ни одного из элементов системы, не исключал ни одного из ее понятий.

И впоследствии Станиславский сделал острый психологический гротеск «Горячее сердце», поднявшись по лестнице за своим учеником. Два крупных художника обогатили друг друга.

328

¶Вы играете капустники. В них легче понять, что такое природа чувств. Есть темы, где особо чувствуется взаимосвязь актеров со зрителями. Условие капустника — узнаваемость. Мы иронизируем над тем, что нам и зрителям хорошо известно. Попробуйте этот же капустник перенести в ветеринарный институт. Он провалится, потому что не будет узнаваемости. Если раньше, предположим, в диалоге ректора со студентом были смех и аплодисменты, то сейчас сцена идет в тишине. Если раньше аплодировали исполнителю ректора, который действительно похож на него, то теперь в ветеринарном институте зрители следят за сюжетом. А поскольку он строится на узнаваемости, которой, естественно, в другой аудитории нет, сцена вызывает недоумение.

Или пьеса Вампилова «Прощание в июне». Там тоже разговор ректора и студента. Но здесь уже узнаваемость другого рода. Условий игры капустника нет.

А можно себе представить капустник на всю страну, где предполагается особого рода узнаваемость. Пьесы Маяковского «Клоп», «Баня», «Мистерия-Буфф».

Надо сказать, что в нашем искусстве, в отличие от искусства музыкального, нет критериев, определяющих природу произведения, которой можно заразить и актеров, и зрительный зал.

ГЕННАДИЙ Т. Простите, Георгий Александрович, а на каком уровне, в таком случае, я буду разговаривать с актерами?

ТОВСТОНОГОВ. Когда вы сговариваетесь в капустнике: «Ты выйдешь отсюда, ты — отсюда, ты в плаще, ты — пиджаке наизнанку», — то, отбирая предлагаемые обстоятельства, неким образом относясь к ним, устанавливая способ общения через узнаваемость, вы проникаете в природу чувств. И каждый раз решающую роль играет ваша интуиция, без которой нет профессии.

КАЦМАН. Простите, Георгий Александрович, но я хочу привести пример из вашей практики. Много лет назад в БДТ ставилась зарубежная пьеса «Шестой этаж». Когда первый акт был сделан, в прогоне выяснилось, что начисто исчез юмор. И Георгия Александровича не устраивала скучная мелодраматическая ситуация, которая казалась сентиментально-фальшивой. Тогда актерам был предложен этюд: что было бы, если бы занавес открылся на пятнадцать минут раньше? Ранее утро. Просыпается доходный дом. Около туалета выстраивается очередь.

ТОВСТОНОГОВ. Этот этюд — пролог, сочиненный нами, вписался в спектакль. Он помог разрушить сентиментализм на протяжении всей пьесы. Другой отбор предлагаемых обстоятельств помог созданию иной природы чувств. Артисты, сыграв этюд «Пробуждение дома», как бы сделали открытие для себя: ах, вот в каком жанре это играется? Ну что ж, теперь понятно. Теперь попробуем этим ключом открыть все сцены. А ведь каждая пьеса таит в себе свой особый замок, свои неповторимые правила игры. И талант режиссера заключается в умении подобрать к этому замку ключи. Сказать артистам: «Мы играем комедию», — это ничего не сказать. Мало что меняется, если мы прибавляем «лирическая», «бытовая» и т. д. Нет в нашей профессии и нумерации жанров. Нельзя сказать: «Эту сцену мы играем в жанре № 13».

Главная беда сегодняшнего театра заключается в том, что большинство пьес играются в некоем едином жанре, в одном общем способе существования. Декорации разные, музыка специально написана, а актеры играют одинаково: что Островского, что Горького, что «Собаку на сене». А самое главное — это найти с актерами природу игры.

Подсказ природы чувств каждый раз индивидуален. Артисты должны обязательно пройти порог открытия, хотя впоследствии — часто бывает и так — они считают найденные условия игры делом само собой разумеющимся. Им кажется, что иначе и быть не может!

И режиссер тут ни при чем! Но если вы не попали в жанр, вам не избежать конфликта с артистами, потому что вся пьеса встает против вас! Задним числом мы можем сказать, что методология Станиславского только тогда имеет смысл, когда нанизана на верную природу чувств. Иначе она становится врагом, а не помощником.

ЮРИЙ Ш. Если вернуться к примеру постановки пьесы «Шестой этаж», скажите, как этюд «Пробуждение дома», то есть камертон спектакля, в дальнейшем обогатил автора?

ТОВСТОНОГОВ. Прежде всего, хочу отметить, что «Шестой этаж» мы не считали плохой драматургией. Трудность заключалась в поисках пути, верного ключа к пьесе. И, сыграв этюд, каждая из сцен открылась. Сам материал пьесы помогал нам избавиться от ложного сентиментализма.

329

¶Если же говорить об откровенно слабых пьесах, то я бы назвал пьесу Винникова «Когда цветет акация». При чтении материал нам понравился. Автор с критическим умом иронизировал по поводу того, что писал. Иронизировал в ремарках, но, видимо, делал это не особенно осознанно, потому что где-то ремарки были, где-то исчезали, где-то появлялись вновь... Так вот. Когда мы читали пьесу с ремарками, создавалось ощущение, что мы беседуем с умным человеком. Но, ставя спектакль, опустив ремарки, получалась глупая пьеса. Драматургия вымучивалась. Тогда мы вернули ремарки, введя двух ведущих. Но ремарок не хватало. И, надо сказать, к чести автора, он понял принцип подхода к пьесе, принял его и сам включился в прием, придумывая новые ремарки. Вот вам еще один пример обнаружения способа игры в океане различных жанров.

ГЕННАДИЙ Т. Значит, практически мы располагаем тремя инструментами, при помощи которых создаем закон постановки данной пьесы: отбор обстоятельств, отношение к ним и способ общения со зрителями?

ТОВСТОНОГОВ. Плюс ваша интуиция! Знаете, в старом театре говорили: «Не тот тон!» Это интуитивное ощущения не того способа игры. Или говорили: «Играйте быстрее!» Значит, создавалось ощущения замедленного темпа спектакля, который должен был, с их точки зрения, идти стремительно.

КАЦМАН. Еще один пример из практики БДТ. «Пять вечеров». Георгий Александрович

предложил работать актерам в необычно медленном темпе. Способ общения можно было бы определить примерно так: четвертую стенку мы сняли, но живем своей жизнью. Пожалуйста, смотрите, если хотите, но нам до вас нет никакого дела. Играл патефон. Сидела Николаева — Зоя, рядом Копелян — Ильин. Слушали пластинку. Потом Копелян вставал, менял пластинку и вдруг говорил: «Ну, я пошел». Садился, и снова слушали. Вот такой способ игры.

ТОВСТОНОГОВ. Или, скажем, Брехт. Роль не проживается, а рассказывается... Шел по улице, увидел знакомую машину, подхожу, вижу: шофер — мой старый друг. Говорю: «Слушай, ты как здесь оказался? Я думал: ты переехал в другой город». То есть я рассказываю, проживая. Ведь и так можно сыграть всю роль.

ЮРИЙ Ш. Но все равно приходится проживать! Это необходимо.

ТОВСТОНОГОВ. Да! Но рассказывая! Значит, включение не полное. И интересно то, что Брехт как эстетическое явление более позднее по отношению к Станиславскому, исторически новое, входит в систему как составная часть. Ведь никакие новейшие открытия в области математики не зачеркивают ни бинома Ньютона, ни таблицы умножения.

АСПИРАНТ. В «Хануме» вы пошли против природы чувств пьесы. И именно потому выиграли спектакль. Как шел процесс обнаружения жанра в данном случае?

ТОВСТОНОГОВ. Почему вы считаете, что мы пошли против Цагарели? В широком понятии жанра мы искали водевиль и придали ему лирический характер. Нам важно было за внешним сюжетом обнаружить, обнажить любовь к старине. Тут даже есть момент ностальгии.

ГЕОРГИЙ Ч. Я знаю этот материал в подлиннике. Просто перевести на русский язык, стараясь это сделать дословно, с одной стороны — легче, а с другой стороны, без авторизации пьесу никто не взялся бы ставить. А если бы и поставили, то ничего бы не получилось. У Цагарели много специфически грузинских выражений. Большое значение имеет игра слов.

ТОВСТОНОГОВ. Да, но это уже другой вопрос. В переводе Рацера и Константинова как раз имелось то, на что мы нацелились. Так что я не могу сказать об измене природе чувств пьесы.

ЛАРИСА Ш. Сегодня на нас обрушилось очень много новых понятий: природа чувств, мера условности, правила игры, способ существования. Какая между ними разница?

ТОВСТОНОГОВ. Никакой. Это одно и то же.

ВЛАДИМИР В. Помогает ли обнаружению жанра определение сквозного действия пьесы? По-моему — да. Помните, определив сквозное действие в чеховской «Хористке» как «борьба за семью», мы нащупали и жанр, и условия игры чеховского рассказа.

ГЕННАДИЙ Т. А, по-моему, сквозное не дает выход к жанру. «Борьба за семью» может быть в разных мерах условности.

ТОВСТОНОГОВ. Помните, мы договорились поставить «борьбу за семью» в кавычки?! Что значит бороться за семью с точки зрения мадам Колпаковой? Или ее мужа? Уже в том, как вы

анализируете событийный ряд, таится природа чувств. Надо научиться рассуждать в природе произведения. В самом анализе уже должен предполагаться способ существования.

ВАРВАРА Ш. Мы определяем событие отглагольным существительным. Безлично. «Встреча». «Проводы». «Скандал». «Урок». Но, оказывается, этого мало? Нужна жанровая окраска?

ТОВСТОНОГОВ. Мало, конечно, мало. И в названии события должно быть предчувствие результата, и во всем процессе анализа. Даже в назначении на роли исполнителей есть предчувствие способа игры.

ГЕННАДИЙ Т. Почти под любой пьесой стоит авторское определение жанра. Но часто режиссер находится в противоречии с автором. Что это? Может быть, здесь и есть момент сдвига мысли пьесы?

ТОВСТОНОГОВ. Теперь уже сравнительно давно Роже Планшон показал у нас на гастролях « Жоржа Дандена». И вдруг мольеровская, казалось бы, умершая пьеса заиграла. Что же произошло? Ничего особенного. Комедия была сыграна, как драма.

А вечный спор Чехова и Станиславского? Ведь до сих пор чеховские пьесы остаются в вопросе жанра загадками. Проваливаются оводевиленные « Три сестры» Ханушкевича, задраматизированный «Вишневый сад» Анатолия Эфроса. Вообще, мне кажется, у Анатолия Васильевича Чехов не получается. В «Чайке», «Трех сестрах» он уничтожил главное: любовь к персонажам. Он их разоблачал. И четвертый акт укладывает его решение на обе лопатки. Признавая в книгах свои

ошибки теоретически, он ставит «Вишневый сад» и сдвигает идею таким образом, что она опять убивает Чехова.

ВЛАДИМИР Ш. Но пишет Эфрос очень убедительно.

ТОВСТОНОГОВ. В этом я с вами согласен. Но оказывается, между рассказом и практикой — ножницы.

АСПИРАНТ. С вами работала Роза Абрамовна Сирота. Она как-то сказала: «Чехов — врач своих персонажей».

ТОВСТОНОГОВ. Фраза красивая. Но врач, согласитесь, ставит диагноз и лечит. А Чехов, скажем, в «Палате № 6» показывает процесс распада личности. Но сначала как тонкий психолог он влюбляет нас в этого персонажа. Для чего? Для того, чтобы, демонстрируя распад человека, паралич воли, заставить читателя его ненавидеть. И какого трагического эффекта он добивается именно потому, что вы его любите!? Понимаете мою мысль, да?

КАЦМАН. А у Ханушкевича в «Трех сестрах» играет комик. И ничего не сходится. Что должно нас притягивать к Вершинину, если актер комедийными приспособлениями, штучками сам посмеивается над своим персонажем? Почему Маша полюбила его?

ТОВСТОНОГОВ. Подход к Чехову сложная вещь. И, конечно, субъективная. Но, на мой взгляд, сегодняшний опыт искажает чеховское начало. Я подобные спектакли не воспринимаю. А вы видели «Вишневый сад» на Таганке? Нет? Ну, что я скажу? Жаль. Теоретически об этом говорить трудно... Что касается работы Эфроса над Достоевским, Мольером, Арбузовым, то тут у меня нет никаких возражений. Эти спектакли убеждают.

Закончим на сегодня вступительный разговор о жанре, так как одной беседой мы не ограничимся.

21 ноября 1976 года
О ЖАНРЕ (Продолжение)

А. И. Кацман выясняет, какой сделан выбор отрывков к экзамену по пластике. Оказывается, на экзамен придет вся кафедра режиссуры, и отрывки должны быть сделаны по всем канонам профилирующей дисциплины. То есть, если по смыслу отрывка танец должен быть коротким, а он развернут в полной мере, то, несмотря на виртуозность задумки и исполнения, оценка по режиссуре будет низкая. С приходом Г. А. Товстоногова выясняются планы работы на год.

331

КАЦМАН. До зачета остался месяц. Колхоз и капустник, за который отвечал курс, выбили нас из графика. Что реально можно сделать за тридцать дней?

ТОВСТОНОГОВ. Да, месяц — не срок.

КАЦМАН. Тут, среди студентов, существует мнение, что раз в театрах будут сжатые сроки, следовательно, они и сейчас должны научиться работать быстро. Я им говорю: одно дело театр, другое — учебный процесс.

ТОВСТОНОГОВ. Вы должны овладеть методологией в условиях, приближенных к идеальным, иначе вы будете вопиющими халтурщиками. Нахватаетесь ремесла, которому не обязательно учиться в институте.

КАЦМАН. Что же делать? Толкать на халтуру? Получается, что мы призываем шить костюм, а в качестве материала даем рогожу. Бессмысленно. С другой стороны, летний экзамен — это уже сдача отрывков из пьес, а мы еще не приступили к первому заданию. За месяц, естественно, ничего не успеть. В январе — сессия, до 10 февраля — каникулы, только тогда можно будет продолжить работу.

ТОВСТОНОГОВ. Нужно сделать следующим образом. Уже в конце декабря сдать теоретические разработки рассказов и черновой анализ отрывков из пьес. В середине марта сдать рассказы, с марта по июнь приступить ко второму этапу. Сокращать процесс работы не будем, иначе мы снизим требования. Колхоз и капустник отняли столько времени, что другого выхода все равно нет. Необходимо срочно начать репетировать рассказы, а параллельно вести теоретическую разработку сцены из пьесы.

КАЦМАН. Значит, договорились? Вы предъявляете анализы рассказов и пьес, разрабатываете сцену. Рассказ сдаете в марте, отрывок из пьесы — к лету.

ТОВСТОНОГОВ. Одновременная разработка пьесы параллельно с работой над рассказом дает нам пресс времени, чтобы, закончив одно, двинуться дальше. А как у вас обстоят дела с актерами?

—Ужасающе.

—Плохо.

—Владимировский курс отказывается. Второй и третий курсы тоже были на картошке. Они идут форсированными темпами, так что у них своих работ хватает.

ТОВСТОНОГОВ. Аркадий Иосифович, у нас же есть курс-спутник.

КАЦМАН. Мы только-только переходим к слову. Доверить студентов нашим режиссерам — это совершить массовое убийство. Режиссерские работы сложные... Если можно, то хотелось бы дополнительно к заданиям назначить каждого из режиссеров кураторами отрывков, которые делаются на актерском курсе. В этом процессе они поближе познакомятся, найдут общий язык.

ТОВСТОНОГОВ. В условиях, когда мы оттягиваем показ до марта, это сделать можно. А над каким материалом вы работаете?

КАЦМАН. По русской классике.

ТОВСТОНОГОВ. У вас этюдный период?

КАЦМАН. Естественно, Георгий Александрович, ни о каком построении отрывка сейчас не может быть и речи.

— По какому принципу отбирать пьесы?

ТОВСТОНОГОВ. Мы даем вам полную свободу выбора. Единственный критерий — абсолютное художественное качество произведения. Поэтому сам момент выбора — часть вашей будущей оценки.

— А если будет перевес западной литературы — не страшно?

ТОВСТОНОГОВ. Мы и будем регулировать, чтобы не было крена в одну или другую сторону.

Мне думается, мы правильно поступили, определив таким образом план нашей работы. Ремесленно с нашей помощью можно было бы сделать все выбранные рассказы за две недели. Но тогда мы приучим вас к халтуре. Можно искусственно вырастить цветок за неделю, но лучше, если он естественным путем вырастет за месяц.

Давайте продолжим разговор, который не закончили в прошлый раз. Скажите, есть ли у вас вопросы по прошлой лекции?..

Если нет вопросов — плохо. Значит, весь наш разговор прошел, как мелкая мука через крупное решето, и ничто не задержалось в сетях вашего сознания.

ВАСИЛИЙ Б. Вы вскользь сказали о стиле. Будем ли мы говорить о нем подробнее?

ТОВСТОНОГОВ. Нет. Стиль — понятие литературоведческое. Вы его будете изучать в других дисциплинах. Мы говорили, что стиль — материк. А нам нужно, образно говоря, найти точку на материке... вам важно знать, что стилистика вбирается в методику, поэтому в любой стилистике законы органики остаются те же.

ВАСИЛИЙ Б. Какова взаимосвязь понятий стиль и жанр?

ТОВСТОНОГОВ. Стиль и жанр понятия сходные, но не идентичные. Можно сказать, что стиль реализуется через жанр.

КАЦМАН. Говорят, каков человек, таков и стиль. Следовательно, обратным ходом, стиль — это человек. А человека характеризует способ жить. В свою очередь, способ жить — это есть соблюдение определенных правил. Если учесть, что каждый человек живет в индивидуальных предлагаемых обстоятельствах, к которым он определенным образом относится, можно придти к выводу, сделанному в прошлый раз: 1) условия игры; 2) отбор обстоятельств; 3) отношения к ним — эти три фактора, в конечном счете, дают жанр и стиль.

ВЛАДИМИР В. В прошлый раз вы говорили о трансформации элементов образа. Что означает трансформация мысли — понятно. А что такое трансформация вымысла?

ТОВСТОНОГОВ. Вопрос по существу...

Если в подлинно художественном образе все элементы находятся в гармонии, изменение одного из элементов не может не вызвать изменения других. Вы, наверное, сами не раз замечали, как одно и то же произведение открывается перед вами различными ракурсами, гранями в разные пе-

риоды обращения к нему. Интересно, что к одному и тому же произведению в разные периоды относишься по-разному.

В самом деле, то, что когда-то казалось смешным, сегодня может выглядеть грустным. Басни Эзопа. Энное количество лет назад слушали и хохотали, сегодня иронически улыбаются, говорят, что они наводят на философские размышления. А бывает наоборот. То, что раньше вызывало слезы, сегодня кажется сентиментальным. Наивным, подчас. И это естественно. Читая произведение, мы привносим в него опыт прожитого. Меняется жизнь, а вместе с нею меняется отношение к действительности. Каждый час, год, десятилетие продвигают формирование нашего мировоззрения. Помните формулу Маркса: «История повторяется дважды: как трагедия и как фарс». А если искусство является отражением жизни, значит, формула Маркса имеет отношение к искусству, к восприятию художественных образов.

Возьмем, к примеру, «Войну и мир». Читает Льва Николаевича пятнадцатилетний подросток. Его не интересует салонная жизнь, он пропускает десятки страниц, бегло иногда просматривая их, но подробно останавливается на военных действиях, на Бородинском сражении, на истории Пети Ростова. А девочек интересует лирика, а не философский детерминизм и каратаевщина. Проходит время, берешь том, заглядываешь, и то, что пропускал или вскользь просматривал, обнажается как бы впервые. А еще через десять лет гений писателя откроется в новом ракурсе. Произведение вращается перед обществом. Как глобус, медленно поворачивается перед тобой каждый раз новым полушарием, океанами, материками. Общество иногда забывает о существовании писателя, а потом неведомая потребность пробуждает к нему интерес!

Почему-то Шекспир в начале XIX века воспринимался в Европе романтиком? Полагали, что Гюго подражал Шекспиру! Сегодня же — это диаметрально противоположные явления. Вот что делает время. Шекспир, творениям которого 400 лет, трансформируется и сегодня. Вернее, Шекспир остался Шекспиром, и все же он движется, потому что движемся мы. Не так, как когда-то читаем мысль «Гамлета», по-другому воспринимаем «Отелло». Иного качества вымысел представляется в его комедиях. Меняется время, и произведения кричат переводчикам: «Переведи меня сегодня!» Короче говоря: меняется одна грань образного — меняется все.

ГЕННАДИЙ Т. Хотелось бы вернуться к вашему примеру из «Дачников». Вы говорили, что сначала Басилашвили и Борисов шли по линии субъективного оправдания. Потом вы сказали, что когда настала потребность уточнения жанра, прибавился сатирический момент. Как в этой связи изменилась правда чувств? Я понимаю, что значит правда чувств по линии субъективного

оправдания. Но если я сатирически отношусь к своей персоне, если актеры идут по линии отношения к образу, то истина каких страстей, правдоподобие каких чувствований остается? Насколько исчезает «я есть»?

ТОВСТОНОГОВ. «Я есть» остается всегда. Никакой способ существования «я есть» не уничтожает. Иду ли я по линии субъективного оправдания, рассказываю ли о происшедшем по брехтовской методике, отношусь ли иронически, сатирически к своему персонажу — все равно иду от себя.

КАЦМАН. Артист обязан идти от себя в любом жанре.

ГЕННАДИЙ Т. Вот, к примеру, «Артуро Уи»! Нельзя сыграть эту роль, не будучи по отношению к ней прокурором! Отношение главенствует, мера субъективного оправдания минимальна! Можно ли здесь говорить об истине страстей?

КАЦМАН. Вы путаете субъективную правду с отношением к роли. И то, и другое присутствуют всегда. Важно, в каком соотношении, в какой мере, на что ставится акцент.

ГЕННАДИЙ Т. Я не ощущаю материальности категории! Не могу понять разделения на субъективное оправдание и в то же время отход от него для вынесения приговора. Можно сказать, что любое отстранение уже противоречит субъективному оправданию, не так ли? Так вот, нужно ли сначала искать подлинную истину страстей, а потом облачать ее в жанр? На основе истины растить отношение, отстранение? Или способ существования должен быть обнаружен исходно?

ТОВСТОНОГОВ. Как правило — исходно. Природу чувств надо стараться обнаружить исходно. Начиная с домашнего анализа. И затем от общего к частному, от частного к общему, погружая в способ исполнителей.

«Энергичные люди». Важно было заразить артистов фельетонным ходом спектакля. На аван-

сцену выходят участники и говорят зрителям: «Мы вам расскажем занятную историю». По существу — это брехтовский прием. Он задается сразу. А дальше мы играем по этому закону. Не то, что я сыграл Аристарха по быту, а потом стал отстраняться, понимаете? Но в этом приеме, повторяю, актеры живут по общим законам органического существования.

ГЕННАДИЙ Т. Это я понимаю.

ТОВСТОНОГОВ. А что не понятно?

ГЕННАДИЙ Т. Вот эта знаменитая сцена Лебедева с коньяком, когда у него с похмелья дрожат руки. Этюд с полотенцем, при помощи которого он сдерживает дрожь и наливает коньяк в стакан. Условность анекдотичная. Или пантомима с костюмом, когда он принимает брюки за пиджак. Цирк! Но отношение к предлагаемым обстоятельствам истинное или нет?

КАЦМАН. Опять неверно формулируете! Не отношение! Здесь речь о вере! Вера истинная!

ТОВСТОНОГОВ. Конечно! А как же? Иначе бы этот этюд был неорганичен! О чем мы говорим? О том, что в любом жанре, в каждом способе существования законы органического поведения остаются! Но вы сказали: «Это я понимаю», — и тут же задали вопрос на эту же самую тему!.. Что такое открытие Вахтангова: «И в цирке надо играть по системе»? Вахтангов первым применил законы, открытые Станиславским, в другой эстетике. Я, Щукин, играю Тарталью в зерне двенадцатилетней девочки! Иду от себя! Отношусь к себе иронически! Но при этом обязан быть предельно органичен! Мы сняли четвертую стену, установили прямой контакт со зрительным залом, договорились, что, играя сказку Гоцци, очень серьезно будем валять дурака!

АСПИРАНТ. Позвольте не вопрос, а высказывание.

ТОВСТОНОГОВ. Позволяю. Высказывайтесь.

АСПИРАНТ. На прошлой лекции вы соединили понятия природа чувств, мера условности, способ существования. А мне кажется, между этими понятиями есть разница.

Способ игры, на мой взгляд, это те условия, в которых играется пьеса.

Мера условности — это отбор обстоятельств, заданных автором.

Условия игры — особый контакт со зрителями.

Способ существования — методика, с помощью которой соблюдаются эти условия или способ игры.

КАЦМАН. Мне кажется, это скорее семантическое разделение. Что это дает для нашей профессии?

ТОВСТОНОГОВ. Я пользуюсь разными словами, чтобы с различных сторон подойти к пониманию проблемы жанра, приобщить вас к пониманию проблемы в целом.

АСПИРАНТ. Не могу соединить в одно понятия природу чувств и условия игры.

ТОВСТОНОГОВ. Иные условия игры диктуют другую природу чувств. Играть на сцене — значит существовать. Существовать — означает действовать. Следуя правилам игры, действуя, выхожу в природу чувств.

Но игры бывают разные. Их правила определяют способы существования в каждой игре. Сегодняшние преферансисты поиграли и разошлись. Картежники-гусары — потерянные состояния за ночь. А если игры с пистолетами? — Ранение, смерть, ссылка. «Казаки-разбойники» — детская игра, шутка. Или объезд казацкой сотней железнодорожных путей с целью обнаружения группы вредителей. Разные условия рождают различную природу чувств.

АСПИРАНТ. Я читал у Алексея Дмитриевича Попова рассказ о работе над спектаклем «Последние». Он тоже употреблял термин «природа чувств». Он пишет, что в поисках природы Коломийцева ему очень помогла одна находка: каждый раз входя в комнату, Коломийцев оглядывается... Как в данном случае связать условия игры с природой чувств?

ТОВСТОНОГОВ. Алексей Дмитриевич Попов употреблял термин «природа чувств» по отношению к зерну роли, ее характеру. Я же — по отношению к произведению в целом. В старом театре часто говорили о тоне. В письмах Немировича-Данченко времен открытия МХТа: «В спектакле артистам удалось найти верный тон...», «Актриса потеряла верный тон», «Станиславский никак не может схватить романтический тон в роли Сатина». По сути, это разговор о поиске природы чувств пьесы или роли, характера, зерна.

Станиславский репетировал роль Крутицкого в пьесе Островского «На всякого мудреца довольно простоты». Он уже легко чувствовал себя в малом круге предлагаемых обстоятельств, но в

то же самое время никак не мог соединить роль из маленьких кусков, найти **зерно роли — сквозное самочувствие.** Немирович-Данченко посмотрел прогон и сказал о Крутицком: «Да это же пень, обросший мохом!» Замечательно, не правда ли? Какой классический пример определения зерна роли! И вот это зерно, попав в распаханную почву, тут же дало плод. Помните фотографию Станиславского в этой роли? Лысая голова, свисающие бакенбарды, действительно похожие на мох вокруг пня. Но главное, конечно, было выявление внутреннего хода, способа думать по-крутицки.

СЕМЕН Г. Что является опознавательным знаком отношения к предлагаемым обстоятельствам? И есть ли такой знак?

ТОВСТОНОГОВ. Есть. Ремарки. В прозе, как вы понимаете, легче. Через авторские отступления, комментарии гораздо легче уловить точку зрения автора, угол его взгляда на жизнь. В пьесах, конечно, ремарки. Характер ремарок. Можно не обращать внимания на то, что у автора справа, что слева, но не считаться с духом, с принципом подхода нельзя. Ремарки задают тонус, температуру происходящего. Их характер определяет климат существования в материале... Длинные или короткие? Описательные или скупые, лаконичные? Серьезные или шутливые? Или, как часто встречается у Бернарда Шоу, полторы страницы иронии над викторианским стилем. Можно не следовать ремаркам Шоу буквально, но не учесть иронический камертон, сарказм, не учитывать его палитры, мягко говоря, недальновидно. Можно, повторяю, не взять почти ничего из его описаний, но саркастический дух в спектакле обязан быть.

ВАРВАРА Ш. Если, как вы говорили, ничего не дают определения «комедия», «драма», ничего не прибавляет «бытовая, лирическая, героическая». Если каждый жанр должен быть единичен, то надо ли определять жанр для себя? И какими словами?

ТОВСТОНОГОВ. Часто несуществующими в речи словосочетаниями: «трагифарс», «трагипошлость» и так далее.

ВАРВАРА Ш. А что вы говорите артистам? То же самое?

ТОВСТОНОГОВ. Да, только не сразу. Одно дело — ваше личное предощущение жанра. Но совершенно иное — готовность исполнителей принять ваше предощущение. Очень важно почувствовать момент, когда можно коллективу сказать о жанре. То, что «Дачники» — психологическая сатира, мне было ясно с самого начала. Но я понял, что говорить о сатире в начале работы — бессмысленно. Актеры находились в умозрительной сфере, в рассудочном состоянии. Это бы прозвучало как отталкивающая декларация.

ВАЛЕРИЙ Г. Только ли рассудочное состояние коллектива помешало задать с самого начала точный способ существования?

ТОВСТОНОГОВ. Не только. Задать сатиру сразу же — создать возможность крена в ее сторону, а нам сначала надо было обнаружить меру субъективного оправдания персонажей. Когда же я почувствовал, что артисты пытаются сыграть Горького, как Чехова, несмотря на то, что пьеса была явно написана в споре с чеховскими принципами, как пародия на него, тогда и возникла необходимость уточнения жанра. Важно было найти на каком этапе бросить полено в печь. Уловить этап необходимости общего скачка к жанру. Вот тогда слово «сатира» имело решающее значение.

«Трагический водевиль», — говорит о жизни дачников один персонаж пьесы. И мы через призму сатиры во всем искали трагикомедию. В пьесе, как вы помните, стреляется Рюмин. Стреляется неудачно. Неудавшаяся смерть и трагична, и нелепа, и смешна для окружающих, и оставляет послевкусие пошлости. Актеры хотели сыграть драму. И мне нужно было создать сознательный поиск смешного в трагическом поступке Рюмина. Постепенно, с трудом, мы все вместе пришли к пониманию жанра как психологической сатиры.

АСПИРАНТ. Как сочетается с природой чувств зрительный образ?

ТОВСТОНОГОВ. Может быть в унисон, может — контрапунктно.

АСПИРАНТ. А если на примере «Дачников»?

ТОВСТОНОГОВ. «Дачники» всегда решались как бытовая пьеса. Традиционно от художника требовалось создание интерьеров эпохи, насыщение сценического пространства бытовыми подробностями эпохи.

Недавно в Западном Берлине режиссер Штайн решил «Дачников» в стиле поп-арт: настоя-

щая земля, свалки мусора, более ста берез... Режиссер подумал: пусть зритель и не знаком с русским бытом начала века, я сделаю экспрессивный немецкий спектакль по мотивам пьесы Горького, опоэтизирую русский быт с горьковским разоблачением, но учитывая и то, что происходит в Германии сегодня. В варианте немцев отсутствуют несколько важных персонажей, в том числе и Двоеточие, но, тем не менее, спектакль, рассчитанный, как удар по зажравшимся бюргерам, имел ошеломляющий успех.

В отличие от Штайна мне хотелось бы с тем же разоблачением сделать русский поэтический спектакль. Зрители могут и не знать о существовании немецкого спектакля, но полемика с ним, хотя и не являлась моей главной целью, все же существовала. Я не имею права не учитывать, что происходит сегодня в театральном мире.

Конечно, наш театр не может не учесть традиций, сложившихся в постановке «Дачников». В чем-то, в зрительном образе, мы отталкиваемся и от немецкого спектакля. Я добивался, говоря словами декадентов, серебряного ренессанса. Диффузия природы и комнат, воздух, одежда сцены напоминают аквариум. Красивые — в данном случае я не боюсь этого слова — костюмы, а под ними гнилая сущность, пошлая жизнь.

И все же, если говорить о новом, — это не визуальный образ. Новое — способ существования в жанре психологической сатиры. Найти зрительный образ, адекватный природе чувств, нелегко. И все-таки легче, чем обнаружить верный способ существования. Способ существования — еле уловимое, трудно формулируемое понятие в нашей профессии. Сформулировать зрительный образ тоже сложно. Но тут рядом с вами художник, в конце концов, с вашей помощью он толкует автора, разделяет трудности, находит единственный ключ к решению спектакля. У нас появилось много художников, улавливающих специфику театрального искусства, способных помочь режиссеру в области пространства приложения своих сил. Но я настоятельно ставлю ударение на актерской стороне дела, потому что здесь кроется самая, я бы сказал, импрессионистическая часть нашей профессии.

К сожалению, мало художественных примеров гармонии природы чувств автора и способа актерского существования. Чаще всего разные пьесы открываются одинаковыми ключами. Особенно в периферийных театрах. Смотришь репертуар — поразительно! Какие имена! Какое разнообразие! Коллектив способен играть все! Сегодня «Ромео», завтра — Уильямс, послезавтра —

Валерий Гришко

Шукшин. Но все спектакли на поверку играются одним способом, неким усредненным уровнем правды. И при этом считается, что вот она, система Станиславского! На самом деле никакого среднего правдивого уровня быть не может, эта правда хуже вранья! Потому что если вы по чеховской правде играете Шекспира, то это противоречит и Шекспиру, и Чехову, и системе Станиславского!

Есть еще вопросы?

ГЕОРГИЙ Ч. Меня интересует проблема старения произведений искусства. Стареют фильмы. Смотришь спектакли, снятые на пленку, видишь, как стареют они. А вот как насчет картин? Стареют ли их идеи?

ТОВСТОНОГОВ. Например? Что вы имеете в виду?

ГЕОРГИЙ Ч. Картина Иогансона «Допрос коммуниста». Когда-то она имела силу воздействия. Что сделало течение времени? Сейчас она выглядит примитивно: сильные коммунисты, слабые враги. Картина скорее носит оттенок китайской политики, дискредитирует саму память о войне. Двадцать миллионов жизней погибло в борьбе с бумажными тиграми.

ТОВСТОНОГОВ. Действительно, неисповедима дорога обобщения, типического, которое хранит в себе образ. Чем глубже схвачен пласт типического, тем образ долговечнее. Время меняет отношение к картинам. В картинах, как и в других произведениях искусства, мысль подвижна. То, что когда-то казалось важным, может уйти на второй план и проступить то, что ранее казалось незаметным. Но вот Леонардо, «Мадонна с младенцем». Тема материнства остается за пределами малого и среднего кругов предлагаемых обстоятельств, она воздействует так же свежо, как и раньше. Умение выйти за рамки актуальности и затронуть в своем творчестве общечеловеческое,

создает предпосылки победы над временем. Знаете, что сказала Фаина Раневская молодому человеку, который публично объявил, что «Сикстинская мадонна» на него не воздействует? «Молодой человек, — сказала она, — эта дама завоевала право самой выбирать себе поклонников!»

ВАЛЕРИЙ Г. Сартр пишет: «Если бы моя власть, я бы сжег "Джоконду"».

ТОВСТОНОГОВ. Я думаю, что Сартру нужно было сжечь «Джоконду» для полемики. Он так сказал, прекрасно понимая, что ему никто не позволит этого сделать.

Сартр столько раз менял свои взгляды, столько раз сдавал свои позиции и занимал новые, что это не выглядит для меня странным, и относиться к нему, как к серьезному философу, трудно. Несколько лет назад он был у нас в театре, и я имел честь беседовать с ним. Если сегодня человек говорит одно, причем, убежденно, горячо, взахлеб, а завтра прямо противоположное, то я предпочитаю вообще к такого рода мнениям не прислушиваться.

Да и попадись произведение Леонардо Сартру в руки, имея спички, бензин и полную площадь народу, он бы в очередной раз сказал: «У меня изменилось мнение», — и, вернувшись домой, тут же повесил бы картину на стенку, присоединив к ней систему сигнализации.

ВАРВАРА Ш. Поскольку о природе чувств на словах договориться трудно, возможен ли показ, вреден он или полезен?

ТОВСТОНОГОВ. Существует мнение, что Станиславский считал показ вредным. Это не так. Если показ направлен на обнаружение природы игры, он возможен, а часто необходим. Если режиссер показывает КАК надо играть — это вредно. Если ЧТО — если идет речь о логике, об элементах оценки, не о том, а вот этом высшем признаке, об уточнении внутреннего монолога, об импульсе к действию — показ возможен.

ВАРВАРА Ш. Какие еще способы, помогающие договориться с актерами?

ТОВСТОНОГОВ. Миллион и одно средство. Раз любая новая работа требует поиска особой природы чувств, следовательно, каждый раз необходима и свежая методика в работе с актерами, И, конечно, нелепо какие бы то ни было старые приемы возводить в закон. Можно произнести длинный правильный монолог по поводу способа существования, и он не даст желаемого результата. А можно выкрикнуть одно слово сорвавшимся, петушиным голосом, и оно решит все. Очень важно, как вы рассказываете об обстоятельствах. Причем артисты вслушиваются не только в то, **что,** но и **как** вы рассказываете. Неуловимые, порой импрессионистические моменты, даже интонация вашего рассказа — все это может им помочь обнаружить природу. Иногда достаточно фразы, скажем, «он с большоооооого бодуна», чтобы артист тут же вскрыл природу анекдота. Важно, чтобы вся работа с вашей стороны шла в ключе искомого жанра.

ВАРВАРА Ш. Насколько вы пользуетесь этюдным методом?

ТОВСТОНОГОВ. Иногда помогают и этюды.

ВАРВАРА Ш. У Марии Осиповны Кнебель этюд — основное средство.

ТОВСТОНОГОВ. С моей точки зрения, этюдами надо пользоваться очень осторожно, по мере необходимости. Всякий этюд грешен приблизительностью по отношению к первоисточнику. Увлечение лишь этюдным методом затрудняет процесс перехода к авторскому материалу. Не отрицая роли этюдов, я пользуюсь ими в крайнем случае, в ситуации либо актерского, либо моего тупика. Так было, я вам рассказывал, когда репетировали «Шестой этаж». Так было на репетиции спектакля «Генрих IV». Сцену в кабаке актеры сымпровизировали с такой точностью попадания в природу существования, что ни в одном спектакле мы не достигли уровня этого этюда.

ВАРВАРА Ш. Первая встреча, первый разговор с артистами. Как вы подходите к объяснению природы чувств?

ТОВСТОНОГОВ. О природе? Никогда не говорю на эту тему. Иногда делаю заявку, но подробно — зачем? Я же понимаю, что разговор бесплоден. Ужасно, если режиссер говорит: «Мы ставим "Матушку Кураж" Брехта в таком-то жанре». Что это дает? Для актеров это пустые слова. На первой встрече обычно говорю, о чем пьеса, почему наш театр взял ее к постановке сегодня. Но, повторяю, сама интонация беседы о мысли автора, степень заразительности рассказа — все это существует в оболочке природы чувств, которую я обязан ощущать.

КАЦМАН. Природа игры, порой не формулируемая словами, находится в душе режиссера. Она рождается его интуицией. А проверяется исследованием материала.

ТОВСТОНОГОВ. С первой репетиции, с читки, анализа мы начинаем с актерами нащупы-

вать способ, распахивать те три аспекта, из которых складывается природа чувств. 1) Условия игры. 2) Способ отбора обстоятельств. 3) Отношения к ним. Они задают общее направление поиска жанра.

Как я понимаю, вас интересует, что еще может помочь актерам? Поэтому, с одной стороны, я отвечаю: «Все!» А с другой стороны: «Неизвестно что». Именно потому, что в каждом талантливом произведении природа неповторима, чтобы обнаружить ее, надо искать неповторимый индивидуальный ключ.

ВАСИЛИЙ Б. Есть ли какая-либо последовательность определения мысли пьесы и природы чувств?

ТОВСТОНОГОВ. Мысль нельзя ощутить изолированно. Она существует в оболочке природы чувств.

АСПИРАНТ. Как у вас рождается предощущение природы чувств автора?

ТОВСТОНОГОВ. По-разному. Нет законов. Если, пожалуй, не возвращаться к многократно повторяемому мной высказыванию Мейерхольда о свежести воображения. Вам предстоит поставить классику. Что, прежде всего, мешает? Груз сложившихся штампов. Как выбрать из традиций вечное и избавиться от наносного? Мейерхольд предлагал попробовать ввергнуть себя в стихию, в исходный посыл авторского вдохновения.

Военно-грузинская дорога. Вышли из автобуса. Подошли к обрыву, посмотрели вниз. У одного дух захватило, второй постоял, сел в автобус и сказал: «Нет, не закружилась голова. Могу хоть два часа так простоять». И Лермонтов когда-то вот так же склонился над обрывом. И родилось «Кавказ подо мною...» Что заставило Михаила Юрьевича написать эти строки? Сколько

людей вылезают на этом же месте из автобусов покурить, смотрят вниз и вздыхают: «Да, высоковато».

Конечно, уловить импульс возможно только будучи художником в широком смысле этого слова. Уметь подмечать небанальное, захватывать наблюдения, воображением пропускать их через свою психофизику, почувствовать себя на месте автора, ввергнуться в его стихию! Только тогда вам доступно обнаружить исходный посыл, импульс, явившийся толчком к авторскому воображению. Насколько это важно? Иногда авторский посыл может стать и вашим.

Гоголь читал Пушкину «Мертвые души». Пушкин хохотал, а потом загрустил и сказал: «Как плоха наша Россия». Вам не кажется, что фраза Пушкина — ключ к природе поэмы?

Иногда режиссер, обладающий хорошим музыкальным слухом, памятью, открывает природу материала через музыку. Все может быть.

Для меня решение сферы может быть ходом, ключом к правилам игры. «Генрих IV». Труппа театра «Глобус», играющая спектакль на сооруженных подмостках.

ВЛАДИМИР В. Как строится домашний процесс работы? Много ли раз вы читаете пьесу?

ТОВСТОНОГОВ. Самое страшное, если я читаю, и мне все ясно. Если нет вопросов, значит, я хожу по поверхности. Значит, я в сетях банальности. Значит, я у болота штампов. Первое, что надо сделать, — отбросить все эти первые представления к чертовой бабушке! Опасны и режиссер, и артисты, с первого взгляда знающие, как ставить и как сыграть! Лично я стараюсь отложить пьесу и долгое время к ней не возвращаться. Беспрерывное чтение мешает, возвращает к первовидению, а мне нужно забыть пьесу, соскучиться о ней. Все равно непроизвольно в голове работают колесики механизма анализа, и когда возникает необходимость проверки себя, я снова беру с полки пьесу. Иногда читаю другого автора, описавшего ту же эпоху в то же время. Сравнение помогает вскрытию природы, позволяет откинуть тривиальное, привычное, почувствовать неповторимость выбранного материала.

Мы говорили с вами о романе жизни? Нет?.. Видите ли, на первом этапе анализа Станиславский предлагал сочинить из пьесы роман. Из сравнительно небольшой пьесы создать роман жизни. Отбросить жанр и нафантазировать, что происходило до открытия занавеса, что может произойти между актами и после финальной точки? Причем любую, даже самую условную пьесу надо окунуть, погрузить в быт, чтобы на его фоне еще четче проступил угол зрения автора, таким, а не иным способом отразившего жизнь. Понимаете? Откидывая жанр, но через роман жизни ощущая самобытность авторского отбора обстоятельств, вы приближаетесь изнутри к авторской природе чувств.

У меня есть любопытное наблюдение на эту тему. Салтыков-Щедрин — «Помпадуры и помпадурши» и Писемский — «Тысяча душ». Если внимательно прочитать эти произведения, то можно заметить, что большой и средний круги обстоятельств в них совпадают. Один и тот же городок, один и тот же слой общества, но абсолютно полярные способы отражения действительности. «Тысяча душ» — это роман жизни, из которого Щедрин сделал страшный гротеск. На фоне бытового произведения Писемского резко проступает сатира. Несмотря на сходство большого и среднего кругов обстоятельств, дистанция между произведениями такая же, как между натуралистически сфотографированной вазой и вазой Матисса.

Если взять один и тот же факт, предположим, уличное происшествие, опросить нескольких очевидцев, то они наверняка об одном и том же факте расскажут по-разному. Недаром говорят: «Врет, как очевидец!» Сама жизнь многожанрова, а очевидец — это автор. Но мы должны найти третий путь — свой. Нам надо разглядеть факт, на его фоне проникнуть в точку зрения очевидца и выразить ее средствами своей профессии. Питание для романа жизни может дать только сама жизнь. Поэтому так важно уметь наблюдать, накапливать опыт, уметь пользоваться им. Впитывать смежные виды искусств. Создавать эстетический багаж, кладовую для стимулирования интуиции.

КАДМАН. Часто драматурги хитрят. Понимая, что стандартные определения жанров ничего не дают, они пишут: «Рассуждения под флейту». Или «Драма в десяти раундах». Но, по сути, эти определения тоже ничего не дают.

ТОВСТОНОГОВ. Нет, «Драма в десяти раундах» что-то дает.

Э. С. Кочергин

ГЕННАДИЙ Т. Да и «Рассуждения под флейту» — мощный подсказ, по-моему. У авторов же нет цели — увести режиссеров от природы чувств. Наоборот, они пытаются вывести постановщика на определенный круг рассуждений.

КАЦМАН. Но как практически решить «Рассуждения под флейту»? Что, весь спектакль будет играть флейта, а персонажи рассуждать? Чушь! Такое определение дает не больше, чем, скажем, «лирическая комедия».

ТОВСТОНОГОВ. Вообще жанр — проблема неразработанная. Как раз для диссертации.

ВЯЧЕСЛАВ Г. В сборнике «Сценическая педагогика» дочка Захавы исследует проблему жанров ваших спектаклей.

ТОВСТОНОГОВ. Да, кажется, она написала статью.

ВЯЧЕСЛАВ Г. А, по-моему, диссертацию. Там есть сноска. Но сама статья скучная.

ТОВСТОНОГОВ. Да?.. Я слышал, но не читал... Проблема жанра, конечно, ждет еще своих исследователей. Станиславский не оставил нам ни одной теоретической работы по жанру, хотя практически великолепно чувствовал природу чувств. Да и как выявить законы жанра, если они каждый раз неповторимы? Поэтому и мои рассуждения скорее импрессионистические. Каждая талантливая пьеса в области жанра неповторима. Закон еле уловим. И все же надо научиться его угадывать, выявлять. Закон, заложенный у автора, сделать вашим законом, вашим добровольным ограничением, внутри которого вы свободны. И ежесекундно добиваться, чтобы способ игры проник в поры артистов.

ВАРВАРА Ш. Вы не могли бы привести примеры попадания в природу.

ТОВСТОНОГОВ. За последние годы? Поразил спектакль Эфроса «Брат Алеша». Прекрасно прочувствован способ игры, особенно у Ольги Яковлевой. Лихорадочный. Она как лидер задает точный тонус всем исполнителям. Но, к сожалению, у спектакля беда другого рода. Несмыкание способа актерского ансамбля со зрительным образом.

ГЕННАДИЙ Т. Декорации у Эфроса — некий комментарий, существующий не слитно, отдельно, не в гармонии.

ТОВСТОНОГОВ. Конечно, оформление спектакля — вопрос вкуса. Но лично мне мешал и куб, и колокол, и сокращение сценического пространства: почти все действие шло на авансцене. Полный разрыв со способом существования. Недавно посмотрел «Женитьбу». Есть удивительные места режиссерских озарений: первый монолог Волкова — Подколесина! Никогда не видел «Же-

нитьбы», где начало берется с такой высокой ноты. И как органично! Броневой — Яичница: трагедия фамилии. Никогда до Эфроса это не игралось! Никому в голову не приходило! А теперь невозможно ставить «Женитьбу», не учитывая, как решена роль. Опять же Яковлева. Много открытий. Но мне показалось, что Анатолий Васильевич опять не в ладах со зрительным образом. Я не против ни коньяка, ни кареты, можно сделать еще смелее, еще условнее, но, на мой взгляд, безразличие, небрежность по отношению к оформлению становится у Эфроса заболеванием.

—В «Ромео» — птичьи клетки, гобелен с падающими перьями. Изначально читаешь мысль.

—Оформление для Эфроса всегда было второстепенно. Это видно еще со времен булгаковского «Мольера».

ТОВСТОНОГОВ. Вырисовывается тенденция: оформление — дизайн, некий фон, и любой спектакль играется на фоне дизайна.

340

ГЕННАДИИ Т. А «Дон Жуан» Мольера?

ТОВСТОНОГОВ. Тут лучше, чем в других спектаклях. Но тенденция та же. Я могу тот же спектакль представить себе на другом фоне. Ничего не изменится. И все-таки, насколько это вкусовое дело, не чувствуете? Закон еле ощутим. Идеальный для меня пример за последнее время «Зори здесь тихие» у Любимова. Полное сочетание способа существования и зрительного образа.

КАЦМАН. Боровский удивительно точно работает с Любимовым. Случай совпадения двух больших индивидуальностей.

ВЛАДИМИР В. А в «Современнике»?

ТОВСТОНОГОВ. «Современник» за исключением нескольких спектаклей тоже не в ладах с пространственным решением сцены. «Валентин и Валентина» — кровати, кровати, а актеры загнаны на авансцену. Опять же тенденция создать фон, а не раскрыть визуальный образ.

ВЯЧЕСЛАВ Г. В каком плане происходил разговор с Кочергиным в «Дачниках»? Что вы сказали ему? «Нужен тюлевый зеленый фон»?

ТОВСТОНОГОВ. Нет. Я спросил: «Как найти театр в театре? Призрачно-миражную атмосферу? Атмосферу, в которой мог бы звучать подобный вальс? Не нужны комнаты, стенки, потолки. Необходимая мебель должна быть погружена в эту атмосферу. Диффузия природы и комнат». Разговор, конечно, был подробней, но суть эта. Основная посылка — дело режиссера. У художника должна быть возможность ее обогатить. Но с другой стороны абсолютной свободы у него нет. Полностью на откуп спектакль художнику не отдается. Но Кочергин обогащает. Придумал аквариум, люди — рыбы. Поставил свет без теней! Поразительно чувствующий меня художник.

Из разговора с Кочергиным:

— Как мы работаем? Иногда Г.А. дает неожиданное задание. Иногда — ощущение идеи. Например, «Дачники». У него ощущение: люди — рыбы. Не стоят на земле. Я делаю гигантский зеленый аквариум, где человек потерял тень. Круговое освещение. Правда, кроме художников и меня, отсутствие теней никто не заметил.

ВЯЧЕСЛАВ Г. Пользуетесь ли вы терминами «зерно пьесы», «зерно спектакля»?

ТОВСТОНОГОВ. Не говоря само слово «зерно», мы сегодня о нем говорили. Зерно — в мере условности произведения.

26 ноября 1976 года
ВСТРЕЧА Г. А. ТОВСТОНОГОВА С ПРЕПОДАВАТЕЛЯМИ КАФЕДРЫ РЕЖИССУРЫ ЛГИК

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ С. Георгий Александрович, хотелось бы, чтоб вы разъяснили такое понятие, как тема. Что такое главная тема произведения? Я встречал, по крайней мере, пять-шесть формулировок, по-разному толкующих это понятие. Вот, например, пишут, что тема — объект исследования. Тогда в нее включается и среда. Тему определяют и как конфликт. Мне же кажется, что тема должна быть обязательно связана с человеком, с его духовным содержанием. Не кажется ли вам, что главная тема — это содержание его сквозного действия?

ТОВСТОНОГОВ. Не очень понимаю, как в определении темы связываются два разных понятия? Не понимаю их сочетания.

Преподаватель С. привел пример определения Товстоноговым темы «Поднятой целины» из книги «О профессии режиссера», на что Георгий Александрович ответил:

«Коллективизация» тоже тема, но важно, что в ней исследуется, что выбирается? Для меня все решает вопрос О ЧЕМ? Сама постановка этого вопроса поворачивает произведение определенным ракурсом ко мне. Я бы ставил про это. Другой режиссер — про иное. Трудность состоит в том, чтобы найти локальную единственную формулировку для данного спектакля, данного коллектива.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ С. Можно ли сказать, что тема — это основная проблема произведения?

ТОВСТОНОГОВ. Да, я считаю, можно.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Есть ли разница между литературоведческим определением темы и режиссерским?

ТОВСТОНОГОВ. Принципиально никакой. Есть разница лишь в модуляции, то есть в переводе языка литературы на язык театра.

ЗАВЕДУЮЩИЙ КАФЕДРОЙ. Какие есть еще вопросы?

Пауза.

ТОВСТОНОГОВ. Поскольку нет вопросов, может быть, мне предложить вам тему для дискуссии? По-моему, в этой аудитории была беседа с Диной Морисовной Шварц. Со слов Дины Морисовны известно, что разгорелся спор по одному из вопросов. Спор не был закончен. Я бы с удовольствием включился в него и поискал те аргументы, которые не смогла найти Дина Морисовна.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Л. Нет, этот спор был на встрече со студентами.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, если среди присутствующих нет участников спора, разговор о нем бессмысленен.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Р. Я была на этой встрече и могу о ней рассказать. Дина Морисовна приносила с собой схему. Я один раз ее видела, могу что-нибудь забыть, но в общих чертах помню. Это схема жизненного процесса. Еще точнее: сознательное и подсознательное в жизненном процессе.

ТОВСТОНОГОВ. И вы выразили сомнение, что внешние выражения действия являются подсознательным процессом? Давайте я попробую аргументированно это разъяснить.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Р. Я попробую сама разъяснить суть спора. Мы говорили о методе физических действий и о том, что такое действие вообще. О том, что оно иногда доходит до области подсознания, а иногда не доходит...

ТОВСТОНОГОВ. Вот это я не очень понимаю. Что означает: «действие иногда доходит до области подсознания»?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Р. Иногда физическое действие может быть построено режиссером, а актером не прожито.

ТОВСТОНОГОВ. Нет, оно должно быть построено совместно: и актером, и режиссером. И оно призвано вскрыть подсознание.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Р. Я, к сожалению, видела множество спектаклей, где найденное режиссером приспособление было не согрето актером изнутри. Таким образом, и физическое действие выполнялось формально.

ТОВСТОНОГОВ. Тогда оно просто перестает быть физическим действием. Это случай, ничего не дающий для наших рассуждений.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Р. Вот в чем состояла суть спора: что первично? Что должно быть сначала? Дина Морисовна доказывала, что первично физическое действие, а потом уже работает подсознание. А мне кажется, как раз наоборот: сначала должно быть подсознание, а затем уже в нем возникает физическое действие.

ТОВСТОНОГОВ. Перечитайте Станиславского. Как раз весь пафос системы заключается в том, чтобы найти путь от сознательного к подсознательному. Заслуга Станиславского в том, что он открыл законы сознательного поведения человека на сцене.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Р. Нет, это я понимаю. Я должна посмотреть схему. Я, наверное, перепутала что-нибудь.

ТОВСТОНОГОВ. При чем тут схема? Схему я расскажу, она элементарна. Существует четыре потока жизни человека, которые исчерпывают этот процесс. Это: 1) Поток действий. 2) Поток мыслей. 3) Поток чувств. 4) Поток выражения себя в пространстве и во времени. Так вот, оказывается, что потоки чувств и выражения себя есть область подсознания, а потоки мыслей и действий — это сознательная область процесса жизни человека. Поэтому, если строить сценический процесс по потоку чувств или выражений себя во времени и пространстве, то есть по приспособлениям, — то это не даст нам ключа к искреннему, естественному, органическому процессу жизни, которого мы хотим достичь.

Тут важно, за какую ниточку потянуть. Конечно, деление на потоки условное. Жизненный процесс протекает в сумме потоков, в их гармоническом единстве. Но если в сценических условиях мы начинаем раскручивать клубок процесса со способа выражения себя в пространстве и во времени, потянет на показ, на игру результата, на штампы. Ведь искусственные условия настраивают человека на показ и ему необходимо всю свою суть, все свое существо повернуть на осознанную природу.

И вот Станиславский с самого начала своего поиска, понимая, что нельзя восстановить в искусственных сценических условиях жизнь по потокам неуправляемым, существующим помимо воли человека, искал ту ниточку области сознания, за которое можно потянуть все остальное. Но долгое время Станиславский был убежден в том, что самым сознательным является поток мыслей, что, восстановив мысль персонажа, можно построить и весь жизненный процесс.

Поскольку система находила свое практическое применение в Московском Художественном театре, то следствием поиска этого периода явились застольные репетиции, появление терминов «подтекст», «внутренний монолог», «видения» и даже «задача» и «сквозное действие».

И только многие годы спустя, Станиславский убедился, что это не кратчайший путь. Потом он пришел к выводу, что еще более точный ключ к решению этой проблемы — психологическое действие. Причем новое открытие не зачеркивало предыдущие. Терминология первых этапов не отменялась, она вбиралась в последующие. И, наконец, Станиславский, уже по существу оставив МХАТ, работая с учениками у себя на квартире, совершил главное открытие! Он считал, что все самое объемное, философское, политическое, нравственное, в конечном счете, выражается в простом физическом действии. Вот в вопросе физического действия существует огромная путаница.

Георгий Александрович передвинул вазу на столе и спросил:

— Есть ли это физическое действие? Наверное, нет. Как и любое перемещение не может быть физическим действием, так и сейчас не является действием этот пример. Вот если я должен перенести вазу, в которой находится взрывчатое вещество и каждую секунду может раздать-

ся взрыв, когда все мое сознание, моя воля направлена на выполнение этого процесса, вот тогда перенесение вазы становится физическим действием.

Сложность состоит в том, чтобы на короткой дистанции открыть такое точное, единственное физическое действие, которое выразило бы искомый результат. Причем, необходимо, чтобы оно было звеном акта, той ступенькой, которая входила бы в построение всего здания. Вот что является действительно сложным. Ну, конечно, вам понятно, что физическое действие — условный термин. В чистом виде физического действия быть не может. Это противоречит законам жизни. Поэтому каждое действие — психофизическое. Станиславский сделал акцент на физической основе. И оказалось, эта поправка дала все. Физическое действие открыло шлюзы остальным потокам.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Р. Извините за назойливость. Примитивный вопрос: режиссер может предлагать актеру приспособления? И даже показывать?

ТОВСТОНОГОВ. Это вопрос готовности актера, разработанности его психофизического аппарата и тактичности режиссера. Я не могу вам сказать: «Нет». Сказать так, это означает быть пуристом. Такт и умение вовремя подсказать — вот что решает все! Запрещать подсказывать или показывать приспособления, значит, быть педантом. А мне кажется, им не надо быть, потому что самое главное в режиссере — это чувство правды. Если она наличествует, то, каким бы образом не работал режиссер с актером, все равно в результате он добьется органического поведения. Одно дело неподготовленный артист, которого сразу же ввергают в результат — и это действительно вредно, — и совсем другое, когда у актера созрело действенное начало, когда он не понимает лишь частностей, когда одна внешняя деталь может взорвать внутреннее содержание...

А с чисто теоретической точки зрения я вам, конечно, должен ответить: «Нет». Но я вам так не отвечаю.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Р. По идее логика физических поступков должна привести к логике чувств. А как прийти к способу выражения себя в пространстве и во времени?

ТОВСТОНОГОВ. Повторяю, это единый процесс. И, если при вашем чувстве органики артиста, при его сознательном процессе существования вы пришли к логике чувств, то в ваших руках помочь ему организовать себя и в пространственно-временном потоке. Речь идет о том, как в условных обстоятельствах восстановить органику процесса, за какую ниточку потянуть клубок...

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Р. Показ приспособления, по-моему, должен быть в жанре автора?!

ТОВСТОНОГОВ. И в органических возможностях артиста.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Р. Вы писали, что жанр — это, прежде всего, степень обострения обстоятельств. Значит, я — режиссер, — сама себя погрузив в это максимальное обострение, стараюсь и исполнителя...

ТОВСТОНОГОВ. Нет-нет. Не обострение...

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Р. Неужели я что-то путаю? Я помню, вы связывали жанр и обстоятельства. Вы настаивали на том, что поиск нового способа существования — это новые условия игры, и каждый раз разная степень обострения обстоятельств...

ТОВСТОНОГОВ. Отбор. Отбор обстоятельств. Чувствуете разницу? Говоря элементарно: то, что главенствует в трагедии, абсолютно непригодно для водевиля. А обострение — иной процесс. Представьте себе, что будет, если вы заставите исполнителей обострять неверно отобранные вами обстоятельства? Противоречащие природе автора? Не исходящие из его угла зрения? А? У вас ничего не сойдется. И исполнители будут сопротивляться, и автор!

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Р. Да, я пропустила отбор. Предположим, он верно совершен. Но дальше самое главное — обострение обстоятельств?! Помните, вы писали о показе в «Братьях Карамазовых», как Митя ищет Грушеньку? Немирович-Данченко был недоволен Леонидовым. Он требовал предельного обострения. И показал, как надо искать Грушеньку! Как расческу! Тут есть обострение ситуации, доведенное до трагизма, следовательно — жанр.

ТОВСТОНОГОВ. Вы называете жанром обострение ситуации. Это неверно. В любом жанре должна быть максимальная степень обострения обстоятельств. Абсолютно в любом!

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Р. Но без обострения не выйти в жанр! Это же страшно: искать человека, как расческу. Такого в жизни просто не может быть!

ТОВСТОНОГОВ. Если это не может быть в жизни, Немирович-Данченко показал ужасный пример! Губительный для искусства! Значит, в образном решении отсутствует главный элемент: чувство правды. Но показ Немировича-Данченко был как нельзя кстати именно потому, что во-первых, он был сделан на жизненной основе, во-вторых, в обстоятельствах, угаданных в прозе Достоевского, в-третьих, в тот момент, когда Леонидов находился на таком градусе существования, что точный показ Владимиром Ивановичем выражения себя в пространстве и во времени помог взорвать сцену. Важно настроить свой глаз на угол зрения автора, на его способ отбора обстоятельств, а потом уже, с этим я не спорю, подвергать их обострению и анализом, и подсказом, и показом. Причем очень важно иметь чутье на право показа. Представьте себе, что было бы, если б Немирович-Данченко не сумел довести Леонидова до того накала обстоятельств, когда Митя ищет Грушеньку как расческу. Тот же показ, но в самом начале процесса работы, имел бы прямо проти-

воположный результат: сцена была бы смешной.

Интересно, что актеры МХАТа больше любили показы Немировича, чем Станиславского, потому что Станиславский, будучи большим артистом, показывал такой результат, который было трудно повторить. И даже такие великие актеры, как Качалов, Книппер-Чехова были скованны после его показов, они чувствовали, что им не повторить то, что сделал их мастер, их учитель. Таким образом, Станиславский — создатель системы — на практике нарушал ее принципы. А Немирович-Данченко, будучи по отношению к методологии вторичен, показывая импульс к действию, а не его результативную окраску, оказывался более последовательным в практическом освоении системы, нежели сам ее автор. Вот видите, и Немирович-Данченко, и Станиславский не пренебрегали показами, хотя с чисто теоретической точки зрения они отрицали их возможность. Поэтому, мне думается, все средства хороши для достижения органического, искреннего, естественного существования в предлагаемых условных сценических обстоятельствах.

Если режиссер, показывая, не проживает процесс, а предлагает некий результат, не подсказывает импульс к действию, толчок, ход внутреннего монолога, а заменяет его каким-то внешним выражением, навязывая его актеру, то этот показ порочен.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Л. Какова взаимосвязь репетиционного процесса и жанра будущего спектакля? С какого момента режиссер погружается в жанр?

ТОВСТОНОГОВ. Когда мы считаем, что каждое произведение нужно играть иным способом, в иной природе чувств, то уже с момента возникновения замысла, а затем в анализе эта природа чувств должна предполагаться. Отбор обстоятельств, цели персонажей должны нести жанровое начало. Потому что один способ анализа, что для комедии, что для драмы, что для философской трагедии, гроша медного не стоит.

У каждого произведения должна быть своя логика, как говорил Пушкин, свой единственный закон. Ясно, что логика Толстого полярна шекспировской. Но Толстой судил Шекспира не по законам его произведений, а по своим собственным. Можно в этом убедиться, прочтя его письма. Но тогда все рушится, распадается. Все, гениально сотворенное Шекспиром, превращается в ерунду, в полный абсурд. Почему? Толстой закон «Воскресения» приложил к шекспировской трагедии. И все полетело вверх тормашками! А высшая задача режиссера раскрыть природу чувств автора. И решаться она должна уже с первого этапа, когда, сочиняя из пьесы роман жизни, вы вроде бы на время откидываете жанровую основу, чтобы, представив в полном объеме и эпоху, и жизнь персонажей в ней, вернуться к авторскому взгляду, уловив индивидуальность произведения.

ЗАВЕДУЮЩИЙ КАФЕДРОЙ. Какие еще будут вопросы?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Скажите, Георгий Александрович, в какой степени вам помогает или мешает критика?

ТОВСТОНОГОВ. У меня сегодня критика вызывает сочувствие. К сожалению, ушли времена, когда критическая мысль двигала вперед искусство. Правда, иногда удается прочесть какую-нибудь статью, где искусствовед сумел лучше, чем ты, сформулировать то, что тебе мучительно мерещилось. И это бывает очень приятно. Причем неважно хвалят тебя или осуждают. В эти моменты ты понимаешь, что без критики невозможно. Сегодня же, поскольку интересных критических статей выходит мало, то ли из конъюнктурных соображений, то ли из-за неверия в такого рода критику, смотрю в конец статьи, сразу же выясняю: хвалят или ругают, и только тогда читаю сначала обычную статью, где в скобках указываются фамилии режиссера, художника, композитора, актеров и так далее...

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ К. Часто читаешь, что самодеятельный коллектив сыграл спектакль на профессиональном уровне. Как вы считаете, что можно требовать от непрофессионального коллектива?

ТОВСТОНОГОВ. Хорошо, когда самодеятельный коллектив достигает профессионального уровня, но грустно, когда профессиональный коллектив спускается до уровня самодеятельного. Что же касается самодеятельности в целом, мне кажется, ее роль, ее цель — приобщение огромной массы людей к театральной культуре, и это является большим завоеванием нашей страны. Я часто бывал за рубежом и могу вам сказать, что там нет такого массового, воспитательного, я бы сказал, культурно-просветительного, движения, которое есть у нас. Причем, мне кажется, что у самодеятельного искусства должны быть свои специфические задачи, независимые от художественных

результатов. Сам процесс работы, отдача свободного времени второму любимому делу важнее и гораздо ценнее, чем художественный результат. Мне кажется, что в самодеятельности культурно-просветительская область превалирует над профессионализмом.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ К. Предположим, вам предложили поставить спектакль в одном из хороших самодеятельных коллективов. Вы согласились, пришли на первую встречу...

ТОВСТОНОГОВ. Извините, что перебиваю вас, но я бы не согласился. И сразу скажу — почему. Потому что, может быть, в результате долголетней практики на профессиональной сцене, а может быть, потому что наступает старость, я привык, чтобы уровень актеров был максимальный, чтобы можно было и требовать от них максимально много. Поэтому от самодеятельных актеров, от инженера, который утром работал на своем предприятии, а вечером приходит на репетицию, я не могу требовать той отдачи, той степени подготовленности, без которой я не могу работать. Я не могу, не имею права требовать всего того, что является исходно само собой разумеющимся в профессиональном театре.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ К. Но вы же знаете о старухе во «Власти тьмы» у Станиславского?

ТОВСТОНОГОВ. Да, я читал об этом у К.С., хотя, как вы сами понимаете, возможности увидеть своими глазами я не имел. Так вот, судя по Станиславскому, история со старухой — нетипичный случай. Дело в том, что она ничего не играла. Она вписалась в спектакль сама по себе. Там не было никакой специально написанной роли. Это все равно, что в натюрморт с персиками, вставить настоящие персики. Причем неизвестно, увеличится ли от этого ценность картины. Если я не ошибаюсь, Станиславский ничего не мог поделать с этой старухой, она выделялась из ансамбля, и, как ее ни прикрывали, ее пришлось убрать.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ К. Хорошо, а вот фильм «Похитители велосипедов»?

ТОВСТОНОГОВ. Тоже исключение. Во-первых, это кино, а не театр, а там уже другая специфика. Во-вторых, это документальный жанр, своего рода газетная заметка. Она требует особого способа съемки и игры.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ К. Как вы считаете, какова специфика выпускников театрального отделения?

ТОВСТОНОГОВ. Чем выше будет уровень выпускников, тем лучше будет и для самодеятельного театра, и для театра профессионального, потому что ваши выпускники готовят нового зрителя. Повторяю, когда я прихожу смотреть самодеятельный спектакль, я уже заранее считаю процесс участия, рост культурного уровня гораздо более важным, чем замечательный спектакль. Если при этом проявляется дарование режиссера — замечательно! Но я не ищу в самодеятель-

ном искусстве большого профессионального уровня. Профессионализм требует абсолютного поглощения, чтобы хотя бы на миллиметр сдвинуть искусство в целом. А самодеятельность, как мне кажется, это движение не вглубь, а вширь. В истории самодеятельности нет спектакля, который бы продвинул искусство.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Ч. «Три мушкетера», Львовский театр.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, во-первых, «Три мушкетера» — это явление скорее Роже Планшона, а не Львовского театра, потому оно вряд ли так уж сдвинуло искусство, да, мне кажется, и не надо так уж его сдвигать. Хорошо говорил Лев Толстой: «Искусством надо заниматься в высоком смысле самодеятельно», то есть не зависеть от денег, от конъюнктуры, в общем, от какой бы-то ни было материальной сферы, а полностью отдаться духовной. Если вы мне скажете, что в самодеятельности может быть талант, как случайность, то я вам отвечу, что ему нужно идти в театр и не портить себе жизнь. Исключения бывают, но они лишний раз подчеркивают правило: самодеятельное искусство должно быть клубным. Люди встречаются, отдыхают, рисуют, пишут, репетируют, играют. А в результате получается любящий театр, грамотный зритель.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Р. К вопросу о связи самодеятельного и профессионального искусства. Года два назад разгорелась дискуссия в журнале «Театр» о спектаклях польских студентов. Говорили, что это новаторство, но вот почему-то теперь о них не вспоминают.

ТОВСТОНОГОВ. Да, мне пришлось видеть эти спектакли своими глазами. К сожалению, новаторство студенческих театров родило лишь одного актера, фамилия которого Симеон. Сами же поиски были любопытными, дерзкими, но дилетантскими. Новое поколение почему-то эту эстафету не подхватило. Симеон, игравший везде, где только было возможно, стал профессиональ-

ным актером, а остальные лидеры, бросив хобби, стали заниматься своими основными специальностями.

Вообще нам много приходилось ездить с театральным институтом за рубеж. Но, видя многие спектакли, сопоставляя их, можно было вывести определенную общую закономерность: как правило, художественный момент в них отсутствовал. Очень интересна политическая направленность спектаклей: протесты против войны, высказывание через театральные диспуты своих политических взглядов, но нового новаторского в области актерского существования в этих спектаклях не было. Они играли дилетантски.

Помню, как Паоло Грасси, итальянец, председатель жюри возмущался швейцарцами, которые, не хлебнув войны, показали антивоенный спектакль. Я смотрел на него и думал: если бы ты хлебнул той войны, того горя, который испытал советский народ. Я тогда сказал, что пусть молодые, независимо от своей национальности, протестуют против войны в формах искусства. Да, они не воевали, но своим искусством они могут предотвратить возможность новой войны. Поэтому само движение самодеятельных театров очень полезно. Но какой из спектаклей остался в истории как художественно целостное произведение?.. Да, мне кажется, и не нужно самодеятельному искусству подходить с критериями профессионализма. Во всяком случае, я этих претензий никогда не предъявляю.

СТУДЕНТ. Какие требования вы предъявляете к артистам?

ТОВСТОНОГОВ. Во-первых, это умение мыслить и думать. Актер должен быть не только исполнителем, но и соучастником замысла. Он должен уметь не только разделить авторскую и режиссерскую мысль, но и обогатить ее. Во-вторых, уровень владения своим психофизическим организмом. Как и музыкальный слух у музыкантов, так и в актерской профессии должен быть очень сильно развит психофизический аппарат. Правда, к сожалению, актерская профессия, как никакая другая, настолько подвержена дилетантизму, что многие артисты, продолжая сравнение с музыкой, можно сказать, не имеют слуха. Правда, бывает и так, что из консерватории выпускаются без слуха, но это в порядке исключения, а у нас, к сожалению, как правило. Третье качество — импровизационная природа. Это свойство я считаю наиглавнейшим. В зависимости от того, на каком уровне находятся эти критерии и насколько они гармонично связаны, рождается четвертый — личность артиста.

СТУДЕНТ. Что это значит?

ТОВСТОНОГОВ. Это значит неповторимость, то есть особое свойство, которое его делает непохожим на других... Хотя об умерших принято говорить хорошо, но мне хочется сказать несколько добрых слов об одном из бывших актеров нашего театра. Здесь присутствует Роза Абрамовна Сирота, и она не даст мне соврать, что все эти перечисленные качества были у замечательного, но рано ушедшего из жизни актера Павла Борисовича Луспекаева. У него был слабо развит первый критерий, но большая интуиция, огромная импровизационная свобода восполняли пробел. Великолепное владение своим психофизическим аппаратом давало ему такие возможности, что, на мой взгляд, он еще не дошел до того идеала, до которого мог дойти. К сожалению, смерть оборвала его жизненный и творческий путь.

СТУДЕНТ. Скажите, есть у вас в театре фавориты?

ТОВСТОНОГОВ. Есть. Это те микробы-возбудители, которые создают общий тонус жизни в театре. Причем, они являются фаворитами-лидерами не потому, что они находятся в привилегированном положении, а потому что удовлетворяют тем критериям, о которых я только что говорил. Есть группа, которая к ним приближается, есть группа, которая находится в периоде становления, и время докажет, способна она или нет достичь гармонии критериев.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Н. Скажите, трудно было в БДТ на первых порах? Ведь вы совершили реформу, которая повлекла за собой расформирование труппы.

ТОВСТОНОГОВ. Да, трудно. Эту реформу я осуществил вынужденно. У меня не было иного выхода. Я пришел в театр, где у меня не было никаких человеческих связей, но они быстро установились, потому что Лариков, Софронов, Полицеймако поддержали реформу, а вслед за ними шла группа тех молодых актеров, которые сейчас уже стали стариками... Но в театре была еще одна многочисленная группа. Ее можно было охарактеризовать, как полное отсутствие всякого присутствия. И, конечно, с ней пришлось проститься, к сожалению, такими репрессивными методами.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ К. Как сочетается личность актера и образ, создаваемый им? Какова мера личностного в образе?

ТОВСТОНОГОВ. В связи с этим мне хотелось бы сказать несколько слов о самовыражении. Я категорический противник этой теории, которая модна сейчас. Мне кажется, что актер только тогда достигает успеха, его искусство только тогда приближается к идеалу, когда выполняются условия подлинного перевоплощения. В любой эстетике.

Но есть тенденция играния самого себя. Она зовется самовыражением. Мне же кажется главным в театре таинственный процесс перехода от себя к новому характеру персонажа. Причем перевоплощение не исключает самовыражения в хорошем смысле этого слова. Место для самовыражения всегда остается.

Возьмем Лебедева в «Холстомере». Несмотря на то, что Лебедев играет и лошадь, и человеко-лошадь, и выражает толстовскую позицию к происходящему, в то же самое время он остается Лебедевым. Так или иначе, личность выражается через создаваемый им характер. Если бы Лебедев не был именно с такой сложившейся биографией, с Волгой, на которой он вырос и так далее, может быть, и не получилось бы такой силы воздействия. Его личность не помешала перевоплощению, а помогла этому процессу. Но в тоже время в спектакле узнаваема его личность. Поэтому для меня идеал, когда личность переходит в характер и все же остается личностью. Интересно, что если существует зазор между личностью и будущим создаваемым образом, тем интереснее может быть результат после волшебного скачка в перевоплощение. А личность, если она есть, так или иначе, присутствует. Самое же страшное, когда актер остается актером и минует характер. Такого рода самовыражение вредно.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ К. Но вы говорили, что вам в спектаклях интересно с актером сказать что-то общее...

ТОВСТОНОГОВ. Да, но через характер! Через образ! Я не отказываюсь от своих слов!

СИРОТА. У меня вопрос чисто методологический. Обучение режиссеров на первом курсе. Кроме актерского мастерства и теории — это мне ясно, — предполагается еще что-либо с точки зрения режиссуры? Может быть, какие-то специальные упражнения?

ТОВСТОНОГОВ. Мы с Аркадием Иосифовичем Кацманом применяем упражнения, которые мы условно называем «зачинами». Что это значит? Каждый из студентов обязан перед уроком показать минут на пять-десять, максимум, пятнадцать, некое зрелище, в котором обязательно должны быть использованы элементы тренажа. Такие упражнения развивают фантазию, воображение. Студенты уже с первых шагов начинают работать в русле профессии. Даже сам организационный момент дает очень много. Умение быстро сговориться, выбрать из нескольких вариантов один, придумать в условиях бедности остроумное оформление аудитории — все это уводит от сферы умозрительных рассуждений в практику. В сочетании с постоянными занятиями актерским мастерством зачины дают хороший результат, создается база, чтобы подойти от этюдов к автору, к конкретному произведению.

СИРОТА. Темы зачинов выбираются свободно или же студенты получают задания от педагогов?

ТОВСТОНОГОВ. Свободно. И чем свободней, тем лучше! Прокрустово ложе авторского хода еще впереди! Причем, зачины иногда дают настолько интересные результаты, что мы их выпускаем даже на экзамен. В них есть зрелищный эффект. И я считаю сочетание школы с удовлетворением потребности в зрелище положительным методом. Здесь присутствуют мои аспиранты, потом они могут вам подробней рассказать о содержании зачинов.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Скажите, пожалуйста, в своей педагогической практике при постановке учебных спектаклей, какие требования предъявляются исполнителям? Важен ли здесь художественный результат?

ТОВСТОНОГОВ. Важен. Я считаю, в учебных работах художественный результат должен быть максимально высоким.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Какую литературу по режиссуре вы рекомендуете студентам?

ТОВСТОНОГОВ. Возможно, мой ответ удивит вас. Я не рекомендую никакой литературы. Книг по режиссуре так мало. Пятнадцать-двадцать. Их не надо рекомендовать тем, кто серьезно занимается профессией. Пусть сами ищут, достают, читают. И чем больше, тем лучше. Обычно на

наших занятиях сами студенты мне говорят: «А вы у Эфроса в "Репетиции — любовь моя" этот пример помните? А почему у Марии Осиповны Кнебель в "Поэзии педагогики" такое отношение к этюдам, а у вас такое?»

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Какая книга вам ближе всего?

ТОВСТОНОГОВ. «Художественная целостность спектакля» Алексея Дмитриевича Попова.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ К. А мемуары вы считаете полезными?

ТОВСТОНОГОВ. Из всего можно извлечь пользу. Так же и из мемуарной литературы. Недавно открыл для себя мемуары Шверубовича: три года скитаний Художественного театра — целая страница жизни. Первые шаги Тарасовой, ранее неизвестные факты о Качалове.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Что вы делаете, когда у студента в связи с прочитанной литературой возникает вот такой кре-е-е-ен? Предположим, он прочел два тома Мейерхольда, и опрокинулось многое из того, что говорилось на занятиях?

ТОВСТОНОГОВ. Должен вам сказать, на практике пока еще никакого такого «кре-е-ена» не наблюдалось. Видимо, так заложен фундамент общего сговора, что, находясь в одном вероисповедании, которое не является догмой, они уже разбираются в том, что, скажем, противопоставление Станиславского Брехту — чепуха, потому что Брехт с его эстетикой входит в систему, как составная часть. Я видел постановки Брехта в первооснове. Играл Эрнст Буш. И в брехтовской эстетике я видел всю силу перевоплощения. И еще впереди будет очень много брехтов, эстетические платформы которых войдут в методологию Станиславского. Ведь существует закон: я не могу оглянуться, пока меня не позвали или я не почувствовал за спиной чей-то взгляд... А если этот закон и нарушается, то со специальной художественной целью.

Система Станиславского, суть которой составляют законы органической жизни, не исторична! А любая эстетика — исторична! Законы методологии вечны, и их надо знать, как азбуку. Каким ты будешь писателем и будешь ли ты им вообще — это уже вопрос формирования личности. Но сначала надо выучить буквы, грамматику. В нашем деле мало лишь изучить

методологию. Надо в нее поверить! А это возможно лишь тогда, когда студент получит радость от соприкосновения с ней. Вот это качество радости мне представляется самым важным, потому что вне радости методологию не пропустить через себя. А в руках умозрительной режиссуры она может стать опасным оружием. Конечно, мне важно, что именно студент сумеет извлечь из книги. Вот, предположим, полезная книга Таирова, но методологически она зиждется на совершенно другой основе, нежели толкуем мы. Поэтому нам важно знать, умеет ли студент переводить прочитанное на наш язык, насколько верно и глубоко он овладел методом? Сможет ли он отобрать золотые крупицы из книги, в которой позиции полярные нашим? И если литература сбивает студента, значит, где-то есть пробел в изучении методологии.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Р. Вы учились у Алексея Дмитриевича Попова. Вы не могли бы, хотя бы коротко, рассказать о педагогических принципах вашего учителя? О том, чем он вам дорог?

ТОВСТОНОГОВ. С удовольствием! Алексей Дмитриевич был, на мой взгляд, прекрасным педагогом, потому что он — один из немногих режиссеров — в своей педагогической практике аналитически подходил к законам искусства театра. Он, можно сказать, любовно воспринял от Станиславского поиск сознательного пути вскрытия подсознания. Он пытался в своем педагогическом и режиссерском искусстве передать нам любовь к аналитике... Надо сказать, что я учился и у второго крупного мастера советской сцены, у Андрея Михайловича Лобанова. Это был талантливый режиссер, но он работал с нами совершенно по-другому. Он говорил нам: «Я ставлю, а вы играете! Но имеете право раз в неделю спрашивать у меня: почему так, а не иначе?» Таким образом, Лобанов поставил с нами два спектакля: «Предложение» Чехова и «Адвокат Патлен». В противоположность Андрею Михайловичу у Алексея Дмитриевича во главе угла была методика раскрытия всего процесса творчества. Попов был, как это ни удивительно, косноязычен, неторопливо, медленно, но поразительно глубоко формулировал. Мы сидели у Попова на репетициях многих спектаклей как раз в период расцвета его творчества. Я видел, как создавались «Укрощение строптивой», «Ромео и Джульетта», «Давным-давно». Я впитывал его метод, выводы, в хорошем смысле — формулы! Искательный ход мышления! Все это оставило яркий след в памяти. Что касается Лобанова, я считаю, его опыт недооценен. Он в чем-то опередил время. Многое из того, что сейчас ищут Ефремов, Эфрос давно уже открыто в лобановских спектаклях. «Таня» в Театре Революции,

«Волки и овцы» в ЦТКА, «Таланты и поклонники», «Далеко от Сталинграда» в Ермоловке.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Ч. Я нахожусь в числе поклонников эстетики тридцатых годов. Она меня привлекает больше, чем нынешняя. Как вы считаете, современное искусство только приобрело или потеряло в связи со сменой эстетических позиций?

ТОВСТОНОГОВ. Я приехал в Москву в тридцатые годы. Будучи студентом много раз бывал в Художественном театре. Надо сказать, что такого урока актерского искусства, такого чувства ансамбля, как в спектакле «Дни Турбиных» или «Три сестры» больше я не встречал нигде. И это для меня определило все! Актерская школа МХАТ была на самом высочайшем уровне. Да и чтобы выиграть дуэль у молодого Завадского, у находящихся в расцвете сил Мейерхольда, Таирова, которые в свою очередь хотели быть на уровне МХАТа, надо было делать что-то очень талантливое. С каждым годом Художественному театру все труднее было удерживать пальму первенства, но все же он по-прежнему оставался лучшим театром страны. В одном спектакле в то время можно было увидеть целое созвездие замечательных актеров, таких как Добронравов, Топорков, Хмелев, Книппер-Чехова, Качалов, Тарасова. Когда я первый раз смотрел «Турбиных», то был поражен степенью достоверности происходящего. По ходу пьесы гаснет свет, но, казалось, он погас в целом мире, такова была точность реакции на сцене. До сих пор для меня остается загадкой, каким образом режиссура добилась от актеров такого рода реакции? Если говорить о потерях в связи со сменой эстетики, то, прежде всего, меня огорчают потери в области актерского существования. После МХАТа тридцатых годов я уже почти не испытывал той степени потрясения достоверностью происходящего.

СТУДЕНТ. Как вы относитесь к режиссуре Сергея Юрского?

ТОВСТОНОГОВ. Сергей Юрский поставил у нас в театре два спектакля: булгаковского «Мольера» и «Фантазии Фарятьева» Аллы Соколовой. Отношение сложное. Попытаюсь объяснить — почему. Лично для меня есть один определитель. Если я вижу режиссуру не ремесленную, а претендующую на художественную целостность, на новое слово в эстетике, у меня обязательно возникает ощущение свежего воздуха, озона. Свежей волны. Мне кажется, в режиссуре Юрского этой волной повеяло. И это главное! Один из лидеров нашего театра, безусловно, одаренный артист, теперь, занявшись режиссурой всерьез, Юрский должен поменять способ подхода к материалу. Режиссура требует иного способа мысли. Обычно это болезненный процесс. Выиграет ли Сергей Юрьевич от этого как актер? Не знаю. Редкие случаи в истории театра, когда эти профессии равноценно совмещаются. Состоится ли как режиссер? Покажет время. Поскольку он недавно занимается новой профессией, пока, на мой взгляд, ему мешает некоторая умозрительность в поиске целостности всех компонентов. Подчеркиваю — пока. Это естественно для данного этапа его развития как режиссера. Многое зависит от того, как он будет развиваться? Если в благоприятном направлении, то верю: может возникнуть интересное явление — режиссура Сергея Юрского.

СТУДЕНТ. Назовите запоминающиеся театральные впечатления.

ТОВСТОНОГОВ. Нет таковых. Сказал и думаю: а, наверное, я не имел права говорить так. Я мало что видел. Во-первых, потому что обычно после просмотра режиссер или артисты просят высказать свое мнение, а мне зачастую не хотелось бы это делать. Во-вторых, может быть, в связи со старостью, хочется избирательно подходить к спектаклям. Огорчаться не хочется. Если исключить Ленинград, а взять театральное пространство шире, то могу сказать, что на меня произвели впечатление грузинские спектакли «Кавказский меловой круг», «Матушка Кураж», опера «Порги и Бесс».

Стараюсь не пропустить все спектакли Эфроса, Любимова. В режиссуре Эфроса больше всего люблю, когда в знакомом материале он изнутри открывает нечто такое, что до него никто не видел, не замечал. Второстепенные, спящие для других обстоятельства, у него неожиданно оживают и поворачивают пьесу иным ракурсом. Когда это сделано доказательно, через заразительную органику артистов, тогда его спектакль доставляет радость. У Любимова такое поразительное чувство формы, такой силы гражданский пафос, что даже от несогласия с ним рождается желание немедленно вернуться в репетиционный зал и работать!

В начале беседы вы спрашивали меня о ленинградских театрах. Скажите, пожалуйста, а что смотреть, что? Я с удовольствием схожу.

СТУДЕНТ. «Холстомер» в БДТ.

ТОВСТОНОГОВ. Это, кажется, я уже видел.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Ц. Не могли бы рассказать, как искали ключ к «Холстомеру»? Как искались приспособления?

ТОВСТОНОГОВ. Это очень сложный вопрос. Так быстро на него не ответишь. Идею, инсценировку и музыку на стихи поэта Ряшенцева принес Марк Розовский. До этого он ставил у нас на малой сцене «Бедную Лизу» по Карамзину. Долгое время он работал над спектаклем самостоятельно. Потом возникли разного рода сложности, и подключился я. Спектакль работался год. Ключ подбирался постепенно. Очень много привнес Лебедев, много наворожил, напредлагал, даже слишком много, но тем самым он создал возможность и отбирать. Вы понимаете, что в каждом спектакле — свой особый закон, найти который чрезвычайно трудно. Он не может быть спущен сверху. Он должен родиться изнутри, из пьесы, из актерского чутья авторской природы. И вот при помощи Лебедева он создался: определенный закон, которому мы подчинились и старались следовать до конца. Вот, если говорить вкратце.

СТУДЕНТ. Какие ваши любимые актеры?

ТОВСТОНОГОВ. А вам не кажется, что это бестактный вопрос? Любимые актеры естественно в том театре, где я работаю. Если исключить коллектив БДТ, по репертуару которого ясно, кого я люблю, а кого — нет, то я мог бы назвать еще одного актера, который долгое время был моим любимым. Я сознательно говорю в прошедшем времени, потому что когда Евгений Евстигнеев был в «Современнике», получалось удивительное сочетание индивидуальности артиста и коллектива. Ни одной проваленной роли! Поразительно! Причем, с каждой ролью рост

вверх! А вершина, на мой взгляд, — Сатин в «На дне». Тем обиднее, что с переходом во МХАТ ни одного высокого достижения, к сожалению, все сыгранные роли средние. Что это? Тот же режиссер. Может, в данном случае все решали родные стены, родная среда единомыслия?

СТУДЕНТ. Расскажите о «Дачниках». Каков замысел? Зачем сегодня? И каковы по-вашему результаты?

ТОВСТОНОГОВ. О результатах судить вам. О чем? О бездуховности якобы интеллигенции. То есть о людях, которые считали себя интеллигентами, носили одежды интеллигенции, забывая, что без созидательного момента интеллигенции нет. Смею надеяться, что эта тема современна сегодня.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ К. Говорят, актерам ожидается увеличение зарплаты. Вы ничего об этом не слышали?

ТОВСТОНОГОВ. Не слышал. Но если это так, то приветствую! Тогда можно будет больше с них требовать! Всякое увеличение приветствую! Рад был бы, если бы актерам платили за репетиции. Сейчас репетиции за работу не считаются.

ЗАВЕДУЮЩИЙ КАФЕДРОЙ. Что вы думаете о современной системе образования?

ТОВСТОНОГОВ. Не хотелось бы об этом говорить, потому что столько написано на эту тему.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Не кажется ли вам, что наша театральная система устарела? Как вы относитесь к бродвейской системе: поставить спектакль и отыграть столько, сколько наберется аншлагов?

ТОВСТОНОГОВ. Театральная система будет развиваться, и когда-нибудь и у нас это станет возможно. Возможно, но нужно ли? Сейчас при всех издержках у нас лучшая в мире система стационарных театров. Ее надо совершенствовать, делать изнутри подвижной, но не ломать. В бродвейской системе издержки губительнее. Я вам приведу пример. На Бродвее шел знаменитый спектакль про слепоглухонемую девочку и про учительницу, которая привела ребенка к осознанию мира. «Сотворившая чудо» Гибсона. Исполнительница девочки осталась в истории вундеркиндом, актриса, сыгравшая учительницу, где-то снималась и пропала. А обещали много. Бродвейская система не предполагает актерского развития. Берутся звезды или типажи, создается спектакль, играется, заканчивается зрительский интерес, и что делать актерам? Я не отрицаю бродвейскую линию у нас как эксперимент. Но при сохранении стационарных театров, развития студийного движения. Вот если бы были разнообразные формы развития театрального искусства. Я за это.

Так-с. У нас сегодня состоялся разговор обо всем сразу, а, значит, ни про что. Надо было конкретнее определить русло разговора.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Ч. Это было знакомство. Но хотелось бы, чтоб следующие встречи прошли несколько иначе. Нужно сконцентрироваться на вопросах педагогики.

10 декабря 1976 года
Вторая встреча Г. А. Товстоногова с преподавателями кафедры режиссуры ЛГИК

ТОВСТОНОГОВ. В конце прошлой встречи вы сказали, что было бы хорошо, если б было бы иначе. Расскажите, что именно.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Ч. Пожалуйста. Вероятно, большинство наших товарищей интересуют вопросы театральной педагогики. В частности, меня больше всего интересует, какую роль вы отводите показу студенческих работ? Считаете ли вы, что их нужно показывать в том виде, в каком их закончил студент? Что дает больше пользы студентам: коррективы, внесенные педагогом? Или столкновение со зрителем? Расчет на то, что эта сцена будет восприниматься так-то, здесь зритель покашлял, здесь возникла такая-то реакция. Как вы считаете, нужно ли до встречи со зрителем вносить коррективы? Или вносить коррективы после того, как сам студент убедился, что его замыслы были не осуществимы или неверно осуществлялись?

352

ТОВСТОНОГОВ. Знаете ли, даже не совсем понимаю вопрос. Как это может студент по реакции зрительного зала определять свои ошибки? Во-первых, реакция в стенах института очень специфическая. Как студент по реакции однокашников может судить о том, что он сделал? Что за какой-то эмпирический путь, когда на зрителя выносится отрывок, а педагог только после оценки зрительного зала производит разбор, делает замечания и объявляет студенту, что он на самом деле сделал?!

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Ч. Позвольте, я объясню. На третьем курсе студенты делают самостоятельные работы. У каждого студента есть куратор. Куратор принимает у студента постановочный план, посещает репетиции, дает указания, советы в плане решения, в плане педагогического воздействия на актера, но не вмешивается непосредственно в работу. Но случается часто и так, что куратор не надеется на то, что студент доведет работу до конца. Таким образом, в конечном счете, экзамен сдают кураторы. Они засучивают рукава, отстраняют студентов и доводят отрывки до показа.

ТОВСТОНОГОВ. Если я вас правильно понял, вы имеете в виду подмену творческого процесса постановкой сверху показушного порядка, чтобы это выглядело поэффектнее, посценичнее, чтобы педагог, как вы говорите, получше сдал экзамен? Естественно, это преступление. Но есть другая сторона — эмпирическая. «Делайте! Нам нужно, чтобы вы сами все делали! Самостоятельно!» Самодеятельность ничего общего с педагогикой не имеет. Этим часто прикрывается педагогическая беспомощность.

Я считаю, что педагогический процесс должен быть беспрерывным. Нельзя оставлять студента наедине с самим собой. Все время помогать! Важно только, чтобы эта помощь была изнутри, по сути. Важно, чтобы учащиеся не просто умозрительно и рационально воспринимали элементы, а чтобы сделали их своими, чтобы овладение ими доставляло радость. Чтобы однажды, как актер, он почувствовал радость раскрепощения, или, как режиссер, сумел добиться в работе с сокурсниками радость свободы их сценического существования. Вот элементарный критерий. Только в процессе обучения студент может прийти к постижению элементов системы. Только в процессе! Но если педагогическая работа начинается после показа самостоятельной работы зрителю, это так же преступно, как и замена студента куратором.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Ч. Ясно. Допустим, мы сталкиваемся с таким моментом. Я приведу конкретный пример. Студент-режиссер предлагает Чапека — «Бродяга-витязь». Студенту из одного персонажа, где автором заложено внутреннее раздвоение, захотелось сделать две роли. Одна роль, воспринимающая мир критически. Другая — соглашательски. По мнению куратора, это было бы неразумно. Это, считает куратор, побег от трудностей. Труднее одному актеру сыграть две грани роли. Конфликт между студентом и куратором был принципиальный. Он достиг кульминации. Я, как руководитель курса, был на стороне куратора. Но мы решили дать возможность студенту проверить на зрителе, в какой мере он обедняет себя таким решением. Вы в своей практике, когда

студент настаивает на своем, даете ему возможность проверить самому? Или пытаетесь действовать методом убеждения?

ТОВСТОНОГОВ. Для меня очень подозрительно, что можно такого рода процесс проверить на зрителе в стенах учебного заведения. Говоря откровенно, я не понимаю, в чем студент может убедиться?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Ч. Ну, например, зритель не прочитал прием раздвоения персонажа. И студент понял на практике, что этот прием не читается.

ТОВСТОНОГОВ. А зачем надо было доводить зрителя до того, чтобы он ничего не понял? По-моему, довольно странно, если автором написан персонаж с противоречивыми гранями, которого искусственно разделили на две роли и вынесли на показ? По-моему, это нецелесообразно.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Ч. Ясно.

ТОВСТОНОГОВ. Здесь дело не в диктате, понимаете? Просто студенту должно быть исходно доказано, что решение порочно. Должно быть, достаточно веры в педагога, чтобы с этим согласиться. Если преподаватель говорит, что это исходно неверно, студенту должно быть неудобно далее биться в те же ворота. Он должен перейти поле к воротам, где сокрыт секрет автора. И заниматься раскрытием природы противоречивости персонажа. И что это за педагогический

прием: дать студенту возможность самому убедиться в категорически неверном решении? Во-первых, времени жалко, его мало, безумно мало, чтобы делать такого рода эксперименты. Если бы мы обучали их десять лет.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Ч. Времени мало, конечно, катастрофически мало, но мне кажется, что запоминаются... Больше всего запоминаются, как бы это точнее сказать...

ТОВСТОНОГОВ. Творческие провалы?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Ч. Как и в жизни. Запоминаются жизненные провалы.

ТОВСТОНОГОВ. Очень мало, как мне кажется, для этого возможностей. Доводить каждую проблему, которая возникла у студента в процессе обучения до того, чтобы он убеждался в ее истинном разрешении на публичном показе? Мне кажется, когда на очередном уроке студент показывает свою работу педагогу, когда педагог аргументированно ему говорит: «Голубчик! Вот поэтому у тебя ничего не вышло», — вот это провал. Зачем при этом сто зрителей?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Ч. Понимаете, когда на сто процентов ничего не выходит, здесь уже ничего не на публичном показе не докажешь. Но обычно в работах есть какие-то ценные крупицы, и есть сомнительные. Логически доказать, что в сомнительных моментах ложный путь? Можно. Но мне кажется, студент получает в этих показах более эмоционально памятные уроки, чем на логических разборах. Иногда у него бывает эмоциональный шок. Но тут важно, чтобы студент не был убит, а, выйдя из этого состояния, понял, что педагоги дали ему возможность получить полное удовлетворение.

ТОВСТОНОГОВ. Но, согласитесь, хотелось бы, чтобы педагогический урок тоже носил эмоциональный характер! И когда педагог говорит студенту, уверенному в успехе показанной работы, что он сделал нечто принципиально неверное, у студента тоже должен возникнуть эмоциональный шок. И уже не нужна авторитетность зрительного зала! Студент уже и так расстроен от оценки педагога. Да просто не уложиться, если все сомнения студента, каждый случай доводить до зрительской аудитории...

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Ч. Речь идет не о каждом случае.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, если есть какой-то принципиальный вопрос, в котором сомневаются сами педагоги, и нужно его выверить на публичном показе, допускаю такой случай. Но это исключение, а не правило.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Ч. Спасибо. Я понял вашу позицию.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, так... А я бы хотел, чтобы вы не просто задавали вопросы. Вы сказали, что хотели какого-то другого направления наших занятий? Какого?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ПЛ. Собственно, сама идея просить вас провести цикл занятий с нами пришла, прежде всего, из-за теоретического разнобоя на кафедре. Мы часто говорим об одних и тех же вещах. Но те, кто в какой-то степени учился у вас, говорят на одном языке. Те, кто учились у других мастеров — говорят на другом. Нам нужна хотя бы беглая пробежка по терминологии. Мы, к сожалению, одни и те же понятия называем прямо противоположными словами.

ТОВСТОНОГОВ. Вы знаете, насчет терминологии — это сложно. Как можно ее бегло пройти? Каждое понятие надо обосновывать. Что вам даст, если я скажу: формулировка такая-то?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ПЛ. Мы хотим предложить вам на следующих занятиях произвести с нами разбор какой-нибудь пьесы, чтобы на конкретном практическом материале прийти к единому знаменателю в терминологии. На практике легче разобраться, почему это понятие вы трактуете так, а это так. И каждому из нас легче будет себя проверить.

ТОВСТОНОГОВ. Дело в том, что я не претендую на истину высшей инстанции. Моя терминология вовсе не обязательна для всех.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ПЛ. Это правильно. Но чтобы члены кафедры прикинули, сверили свою. Это первая общая просьба. Если удастся ее выполнить, уже будет хорошо. Разбор такой же, как вы делали на лаборатории с режиссерами. Не надо брать, конечно, «Горе от ума». Взять хотя бы одну из одноактных пьес Чехова...

ТОВСТОНОГОВ. Ну, предположим, «Предложение».

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ПЛ. Вот-вот. Если бы можно было в следующий раз заняться разбором. Мы бы приготовились, принесли варианты анализа. Теперь вторая просьба. Некоторые из нас слышали ваши лекции, некоторые читали. По рукам ходит первая часть ваших и кацмановских

лекций, которая касается элементов системы. Это лекции на первом курсе. Частично есть второй курс. Но никто из нас не мог раскопать ваш лекционный материал о конфликте. Как вы пользуетесь этим понятием в театре? Как в педагогике? Как объясняете студентам? В каком объеме?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Георгий Александрович, вы просили не задавать вопросы, а делать предложения. Но у меня все-таки вопрос. Я театровед, но иногда теперь занимаюсь со студентами-режиссерами анализом спектаклей. Сначала я это делал так, как нас учили. Но вскоре я понял, что к режиссерам нужен свой, особый подход. И стал упираться в некоторые проблемы, очень близко подходящие к режиссуре. И в частности в «проклятое действие», к которому я подошел невольно, потому что когда стал ставить анализ на научную основу, я пришел к выводу, что без анализа действия ничего не получается. Но, когда в порядке самодеятельности стал разбираться в этом вопросе, я запутался еще больше, чем понимал вначале с точки зрения теории драмы. И вот, скажем, в последней книге Кнебель я читаю: «Война — событие. Я хочу защищать Родину — задача. Я иду — действие». Ну, этот пример накладывается на пьесу «Вечно живые». Там примерно такая ситуация. У меня же действие всегда ассоциировалось с «контрдействием». Если нет второго, то нет и первого! В «Вечно живых» на действие «иду» есть контрдействие со стороны отца, Вероники, там есть реальное сопротивление... Ну, а остальных случаях? Разве может «я иду» быть действием? И вот подобные вопросы, может быть наивные, потому что, повторяю, теорию режиссуры я не изучал. И я подхожу к этим проблемам самодеятельно, эмпирически, но эти вопросы интересуют меня чрезвычайно.

ТОВСТОНОГОВ. Для того чтобы возникло действие, не обязательно наличие контрдействия, это так сказать анализ литературный. Когда мы говорим о действии с точки зрения анализа, предложенного Станиславским, то борьба идет не с контрдействием, а с предлагаемыми обстоятельствами. Поэтому, когда говорится «Иду на войну», — не нужно контрдействия, уже есть обстоятельство грозящей смерти.

Возникновение действия можно сравнить с электрическим током, где сопротивление возникает от сечения провода, правда? Чем меньше сечение провода, тем больше напряжение. Действие по существу есть электричество, которое возникает от столкновения хотения, желания с предлагаемыми обстоятельствами. Другими словами, действие стремится к цели через сопротивление предлагаемых обстоятельств. Столкновение цели с предлагаемыми обстоятельствами дает нам искомый эффект, — действие. Если говорить на языке нашей профессии.

Понимаете? Или не очень?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Извините, но я все-таки не могу понять: «Война». Это широкое понятие. И каждый день войны, каждая минута, мгновение диктовали свое действие. Причем, одному — одно, другому — другое. Действие «Я иду». Это тоже очень широко. Что это дает артисту?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно, у Марии Осиповны общая формула. Все дело в том, что в сумме предлагаемых обстоятельств, в которых мы живем, есть глобальные: «20 век». «Коллективизация». «Война». «Победа». И так далее. Есть средний круг обстоятельств, который ограничен опре-

деленным куском жизни. Средним кругом называются те обстоятельства, которые, в которых живут данные персонажи: «Институт культуры. Занятие с Товстоноговым». Вот взяли чеховское «Предложение», давайте на этом примере. Отметаем сейчас проблемы стиля, жанра, автора. Будем рассматривать пьесу, как отраженный кусок жизни, охватывающий определенные круги обстоятельств.

Конец прошлого века, средняя полоса России, усадьба, лето — большой круг обстоятельств. Обедневшие помещики: господин Чубуков, его дочь, Наталья Степановна, их сосед, господин Ломов. Все они связаны определенными взаимоотношениями. У Чубукова дочка на выданье, но женихов нет. В гости длительное время ходит Ломов, обедает, но не делает дочери предложения. И так далее. Вся система взаимоотношений и есть средний круг обстоятельств, в которых происходит данная пьеса. Но если доскональнейшим образом разобраться в обстоятельствах среднего круга — это только намечает нам путь, чтобы подойти к главному: найти тот малый круг предлагаемых обстоятельств, в котором протекает жизнь человека. Наша задача — довести анализ до атома.

355

Вы же не всегда существуете в глобальной форме: «Я — гражданин Советского Союза»? Это же происходит только в чрезвычайных ситуациях, скажем, таможня на границе. Или отстали за границей от коллег, заблудились. Вот тогда вы вспоминаете о гражданстве. Или, если у вас неприятности в магазине за рубежом?!

Вот именно тогда обстоятельство большого круга переходит в малый. Существует связь кругов. Их взаимодействие, взаимопроникновение. Причем, живя ежедневно, мы принимаем обстоятельства большого круга, как должное, как исходное, как данность, забываем о них. На самом деле обстоятельства большого и среднего кругов определяют логику поведения в малом круге. Представьте себе двух граждан разных стран. Один и тот же малый круг. А логика поведения у них разная.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Ч. Китаец и русский пьют чай. Ритуалы разные!

ТОВСТОНОГОВ. Да! Совершенно иная логика. Разное воспитание, традиции. Вот как большой и средний круги влияют на малый!

Итак, цель анализа: найти ведущее обстоятельство малого круга, с которым обнаруженное действие существует в борьбе, в конфликте. Ведущее обстоятельство может быть в партнере, может быть в себе самом. У Чехова в «Предложении» есть место, где господин Ломов находится один и говорит монолог. Тут партнера нет. Где ведущее обстоятельство? Может быть, оно в самом Ломове? Так или не так?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. М-м-м...

ТОВСТОНОГОВ. Не правда ли?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ПЛ. Наверное, так...

ТОВСТОНОГОВ. Ну, я же вижу, вы сомневаетесь.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ПЛ. Наверное, надо взять пьесу, вспомнить, что он там говорит, без этого трудно определить действие.

ТОВСТОНОГОВ. О чем он говорит, я могу вам напомнить. О том, что безумно страшно сделать предложение Наталье Степановне, что у него зуб на зуб не попадает. И что надо все-таки жениться. И что пришел критический возраст! Вот такие примерно слова он говорит, находясь один... Скажите, а что делать с тем, что Ломов разговаривает сам с собой? У Чехова же не условная форма монолога Гамлета, который может вступить в контакт со зрительным залом? У Чехова бытовой водевиль, но мне кажется, если Ломов будет напрямую все это сообщать зрительному залу, мы упростим автора, не используем ресурсы данных им обстоятельств. Человек в чужом доме разговаривает сам с собой! Это по результату! Какую же сгущенность предлагаемых обстоятельств надо обнаружить, вскрыть, чтобы актер, играющий Ломова, органично вышел в этот результат?!

По существу, я пытаюсь ответить на вопрос, на который не ответил раньше: вот это и есть конфликт.

Наша терминология бедна. Слово «конфликт» часто упоминается в быту. Совершенно иной смысл конфликта в литературоведении, театроведении, науках, которые подробно исследуют философский объем этого понятия. В режиссуре в широком смысле драматический конфликт — это такое отражение жизни, где сталкиваются люди, их интересы, мировоззрения в определенных со-

бытиях, за которыми стоит общественно-политическое философское обобщение автора, ради которого он и пишет свое произведение. Конфликт — главное столкновение в пьесе. Конфликт часто бывает неразрешимым. При неразрешимости конфликт делает классические пьесы вечными. Выбор пьесы зависит от современности конфликта. Классическая пьеса. Волнует ли ее конфликт меня сегодня? Есть ли он в сфере современной действительности? Конфликт реализуется в сквозном действии. Сквозное действие — процесс движения конфликта, то за чем следует, следит зритель в каждый момент сценического действия.

Так вот сегодня мне хотелось бы поговорить о конфликте не в литературно-драматургическом смысле, а с точки зрения методологии: конфликт — это цепь беспрерывных поединков.

Сценическое существование по природе своей конфликтно. Как и жизнь. Но, так как в пьесе она определенным образом отобрана и сфокусирована, то здесь эти конфликты более выявлены и художественно организованы драматургом. Но все равно этот закон остается непреложным, как и всякий жизненный. Сейчас мы находимся с вами в конфликте?.. Под словом

конфликт не обязательно понимать ссору, верно? Или плохие отношения. В бытовом смысле это слово так и употребляется, в сценическом — любой жизненный процесс содержит конфликт. Ничего не может происходить вне конфликта. В чем конфликт между нами сейчас? Я пытаюсь найти точные слова, формулы, для того, чтобы быть убедительным. Что мне мешает? Какое ведущее обстоятельство малого круга является препятствием? Что я преодолеваю? Что создает мое действие? Сомневающиеся глаза. Да-да! При желании постичь, понять! И, тем не менее, мне нужно пробиться к вам?! Найти те точные и единственные слова, которые бы сделали мою мысль заразительной, зримо ощутимой, а поскольку я имею дело с педагогами, применимой вами на практике. А вот какое ваше действие? Оно наталкивается на обстоятельства во мне. Вам мешает или моя многословность, или неубедительность, или недостаточная заразительность. Вот те сопротивления, которые создают конфликт между мною и вами. Что еще важно? Кто руководит ситуацией, кто диктует, ведет ее, у кого активное начало? В данном случае — у меня. Так сложились обстоятельства. Но это соотношение переменчиво, весы подвижны. Обратите внимание. Я пытаюсь одновременно ответить на два вопроса: что такое конфликт и действие. По существу действие есть реализованный конфликт. Любое сценическое действие есть цепь беспрерывно развивающихся конфликтов.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Георгий Александрович, я внимательно слушал, когда вы говорили. Но вот мне кажется, что старание взаимно понять друг друга, это какой-то верхний слой конфликта, а под ним лежит слой более глубокий. Вот, например, я театровед, к этому делу отношения не имею. Но не хочу, чтобы вы подумали: пришел какой-то критик, чего-то разглагольствует. А мне не хочется показаться таким, я пытаюсь выглядеть умным...

ТОВСТОНОГОВ. Вы просто раскрыли в малом круге свои собственные дополнительные обстоятельства, которые выявляют индивидуальность вашего конфликта со мной. И так у каждого. Вот Роза Абрамовна [Сирота], которая со мной много лет работала и хорошо меня знает. У нее свои в этом конфликте взаимоотношения со мной, своя жизнь. Есть аспиранты, которые ходят на мои уроки в институт, помогают мне в процессе обучения, у них свои особенности конфликта. Наверняка среди вас есть скептически настроенные педагоги: ну, пусть он рассказывает, а мы свое дело знаем. Может быть и такое. Все это дополнительные обстоятельства каждого из вас. Меняют ли они главный конфликт между нами? Ни в коем случае. Предположим, я ставлю массовую сцену в спектакле. Каждому актеру я бы определил суть существования в общем событии и помог найти свое индивидуальное предлагаемое обстоятельство. Так что вы просто обогатили себя обстоятельствами малого круга. Это понятно?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Я почему так дотошен? Вот сегодня я принимал экзамен. И вот как раз спрашиваю: какое у вас действие, какое у меня? Мне студентка отвечает: «Я пытаюсь объяснить, а вы стараетесь меня понять». А я говорю: «Нет. Мне кажется, ваше действие другое. Вы хотите доказать, что можете сдать зачет. А я пытаюсь доказать, что вы ничего не знаете!»

ТОВСТОНОГОВ. В чем я могу согласиться с вами, так это в том, что самое ужасное в формулировках действия: «хочу понять», «хочу объяснить». Или «дать понять». Страшнее ничего быть не может. Как только актеры или студенты говорят: «хочу понять», «хочу объяснить» или «дать понять», — я заранее знаю, что ничего не получится. Обычно эти определения настолько

широки, поверхностны, настолько банальны, что лучше их исключить из практики.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Но, как я понимаю, в чем-то вы со мной не согласны?

ТОВСТОНОГОВ. Да. «Хочу доказать», «хочу убедить» тоже входит в число ничего не дающих определений. Нужно найти такой глагол, который индивидуален для данной ситуации.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. А как бы вы в моем примере определили ее действие?

ТОВСТОНОГОВ. Я не знаю всех обстоятельств малого круга. Но из того, что вы рассказывали, я бы определил так: «Хочу, чтобы студентка призналась, что она ничего не знает». «Хочу ее завалить». «Хочу довести ее до слез». Тут может быть много вариантов.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ С. Простите, Георгий Александрович, по-моему, сейчас одно понятие подменяется другим. Вы говорите о задаче, а действие — это процесс достижения цели. «Хочу, чтобы студентка призналась, что она ничего не знает» — это не действие.

ТОВСТОНОГОВ. Да? А как бы вы определили?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ С. А я скептически улыбаюсь на каждый ее ответ.

357

¶ТОВСТОНОГОВ. Что вы? Это же приспособление.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ С. Что я делаю, чтобы сбить студентку с толку?

ТОВСТОНОГОВ. Вы подменили действие его выражением. «Улыбаюсь» — глагол, но это физическое приспособление. Ваше определение отвечает на вопрос «как?» «Скептически» — это уже «как?».

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Допустим, не «скептически». Я выискиваю в памяти, на каких занятиях не была студентка. Ага, она у меня пропустила лекцию по Маяковскому. Спрошу-ка я ее по «Мистерии-Буфф». Я этим занимаюсь?

СИРОТА. Вы сбиваете ее.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ С. «Сбиваю» — это может быть действием?

ТОВСТОНОГОВ. Боюсь, что мы ищем глагол на фразу, а не на кусок. Часто встречающаяся ошибка. Надо найти активное действие, постоянно преодолевающее цепь препятствий. Я могу сбивать, провоцировать, ставить в тупик, вспоминая, какие лекции она пропустила и так далее. Часто это считают действиями. Но это не действия. Это физические приспособления. Иначе каждая ваша фраза — новое действие.

СИРОТА. По-моему в определении действия нужна длительная дистанция, а не короткая сиюминутная разбежка. Долго строящийся конфликт движения к цели, а не просто сиюминутное определение глагола, который через секунду, через минуту исчезнет...

ТОВСТОНОГОВ. А действие с использованием этих приспособлений продуктивно, целесообразно развивается до тех пор, пока оно не достигло цели — «студентка завалена»! Либо экзамен по какой-либо причине прерывается — «вас вызывает ректор». Действие ограничено не фразами, а куском. Суммой препятствий: предлагаемых обстоятельств малого круга во главе с ведущим. А действие, преодолевая препятствия, меняя приспособления, стремится к итогу куска, его цели: «студентка должна согласиться с неудовлетворительной оценкой!»

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ С. Но «хочу» — это задача, а не действие.

ТОВСТОНОГОВ. Когда появился термин «задача», Станиславский делал акцент на «хочу». Впоследствии, когда он пришел к выводу, что кратчайший путь к чувству через действие, акцент переместился на «что я делаю». Но одно без другого не существует. Нет глобальной ошибки, если вы формулируете, добавляя «хочу».

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Ч. Действие — это процесс. А «хочу» — цель.

ТОВСТОНОГОВ. И то, и другое — процесс. Действие — это единый психофизический процесс достижения цели.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Ч. Но согласитесь: хочу завалить студентку — это еще не действие. Я еще ничего для этого не делаю. Хотеть я могу и у себя дома. А вот что я делаю — это действие.

ТОВСТОНОГОВ. Но не может быть обесцеленного действия. Эти два элемента существуют одновременно. Когда вы находились дома, вы уже исследовали этот процесс «заваливания»! А, кстати, для чего вы ее хотите завалить? Может, потому что она ничего не знает, а вы хотите, чтобы она досконально знала материал?! Может, она считает вас плохим педагогом, а вы ее профнепригодной студенткой? Может, потому что она вам симпатична, и вы хотите встречаться с ней еще не раз?! Вот цели. А теперь от глагола «завалить» уберите «хочу». Оставьте — что делаю —

«заваливаю». Это и есть действие. Не очень удачен глагол, можно найти миллион других, но сейчас не в этом дело. Так что в диалоге на экзамене вы находитесь в процессе «заваливания»! Вы хотите «завалить» (оставляем за скобками цель — ради чего? зачем?)! Действуете! «Заваливайте»! И в борьбе с ее сопротивлением, в этом «заваливании» неким образом себя выражаете! И все это одновременно! Действие — это единый психофизический процесс достижения цели в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами каким-либо образом выраженный!

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Ч. И когда возникает «я хочу», я уже обдумываю, как я это буду реализовывать?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно! Разве «обдумывание» это не процесс? Любой внутренний монолог — процесс! Цель — «я не прощу, раз студентка весь семестр прогуляла!» Это же результат внутреннего монолога, итог оценки! Уже здесь начало действия. Цель сопровождает действие от замысла до финала, до процесса ее достижения. Это неделимо. Вопрос: на чем в формулировке поставить акцент? Бывает, что «хочу» определяется артистом, студентом настолько расплывча-

то, настолько остается мечтой, желанием, не подтверждается авторским материалом, что я прошу или предлагаю перенести акцент на более конкретный глагол, который все равно стремится к цели.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. А вот еще один пример. Сцена Бобчинского и Добчинского из «Ревизора». Вот мучаемся со студентами, ну, никак из них не вытащить действия. Студенты формулируют: «хотят сообщить, известить, ну, пятое-десятое». А я вот предложил такой вариант: смотрите на нас! Мы — Минин и Пожарский! Мы на затычках были, а теперь призваны вас спасти! Вот отсюда, мне кажется, их действие — стать в центре внимания!

ТОВСТОНОГОВ. А куда ушел конфликт между ними?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Между ними? Они стараются опередить друг друга!

ТОВСТОНОГОВ. Только?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Только.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, что ж, это тоже важно.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Но действие у них, задача одна и та же.

ТОВСТОНОГОВ. Вот вы говорили «опередить». И в тексте — «не мешайте, я расскажу, я — первый, я — лучше помню». А есть еще один закон, который должен быть для вас критерием: текст персонажа не может быть его действием! Если вы слышите такого рода формулировку, значит, действие определено неправильно! Вот вам точный критерий. Действие всегда за текстом. Оно глубже. Если оно сказано словами, стало быть, вы ничего не нашли. Стало быть, это типичная тавтология, которая ничего вам не дает. Если кто-то прибегает и говорит: «Вам грозит большая беда!» И по действию — предупреждаю о беде, то это чепуха, полнейшая чепуха, да? Никогда действие не должно выражаться в тексте.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Но ведь у них задача — спасти!

ТОВСТОНОГОВ. Я не спорю, не спорю. Только, мне кажется, в определение надо обязательно внести поправку на конфликт Бобчинского и Добчинского. Они не могут друг без друга существовать, так построена драматургия. Значит, цель должна быть направлена не только ко всем, но и к партнеру, иначе у вас никак не построится кусок. «Я — Бобчинский — хочу стать Мининым и Пожарским без Добчинского!» Вот если вы так повернете свою формулировку, она станет глубже.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Или «Хочу быть Мининым без Пожарского»!?

ТОВСТОНОГОВ. Пожалуйста! Что здесь важно? Не уйти в формулировку, ради нее самой! Я не раз наблюдал у многих педагогов или режиссеров склонность к литературным выражениям. Не давать исполнителям тонуть в умозрительной сфере! Найти актеру, студенту возбудитель, стимулятор, чтобы сразу же захотелось совершать это действие, а не какое-то другое! Дать толчок! И чтобы это было сформулировано заразительно, и режиссерский азарт подхватил исполнитель! В этом весь педагогический талант! Иногда даже что-то не договариваешь, понимая, что этому артисту достаточно! Я вижу: он уже меня подхватил! Иногда что-то сознательно говоришь не точно, потому что этот артист не воспринимает формулировки! Но его интуиция уже меня уловила! А вот этому артисту, не имеющему темперамент, надо гиперболизировать действие в пять раз, чтобы приблизить его к нужному результату! Здесь нельзя быть педантом, понимаете? Здесь необходимо

всегда учитывать фактор соприкосновения с живым человеком! Знать психофизическую природу артиста, студента, чувствовать ее насквозь, а потом уже формулировать! Вот что важно!

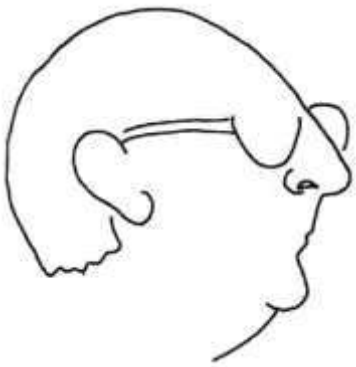
ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Но я чисто теоретически этим занимаюсь, поэтому...

ТОВСТОНОГОВ. Вам это не так необходимо?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Нет, вы не так меня поняли. Я из тех педагогов, которых вы наблюдали... склонных к литературным выражениям. Мне хотелось бы на семинарах добиваться чистоты формулировок.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, если вам что-то дают мои рассуждения... Правда, они несколько схожи с рассуждениями Листа об игре на рояле. «Это очень просто, — говорил он. — Надо вовремя нужным пальцем попасть в нужную ноту». В нашей беседе есть нечто похожее. Тем не менее, я говорю о важных для меня позициях.

359



ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Ч. Все, о чем вы сказали, и для нас очень важно! Разногласия у нас возникают чаще всего с педагогами, занимающимися теорией драмы. Студенты после рецензентских семинаров приходят в репетиционный класс и жалуются: вы нам говорите одно, там — другое. Как сдавать?

ТОВСТОНОГОВ. В нашем институте наблюдается такой же процесс. Часто мои ученики, изучающие у Костелянца теорию драмы, приходят ко мне с целым рядом вопросов. И я понимаю, какие существуют разночтения. Но здесь надо сразу условиться, что ход мысли театроведа несколько иной. Неадекватен нашему пониманию методологии.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. А мне кажется, надо искать общий язык.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, если вам удастся его найти... Вот мне не удалось. Очень сложная задача. Иногда у известных всем театроведов есть просто удивительные провалы, поразительное непонимание нашей профессии. Как только они переходят в область режиссуры, обнаруживается, что они совершенно абстрагированы по отношению к методологии Станиславского.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Станиславский дал очень много для театроведения, и для литературоведения очень много.

ТОВСТОНОГОВ. Иной язык, иной слух на восприятие наследия. В теории драмы есть возможности для таких силлогизмов и абстракций, которые уводят студентов от сути их будущей профессии. Наверняка это очень полезно, но человек должен очень хорошо владеть методологией, чтобы, слушая или читая теорию драмы, автоматически производить перевод на свою психофизику. Когда я читаю Костелянца, мне лично не страшно. Я чувствую, что стою на достаточно крепких позициях, чтобы свободно переводить все, что он пишет, на доступный мне язык. А студенты этого не могут. Их позиции только-только формируются, и театроведение их сбивает.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Мне кажется, театровед должен сам переводить.

ТОВСТОНОГОВ. Но для этого надо знать язык режиссерской профессии, а театровед его не обязан знать.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Я хочу.

ТОВСТОНОГОВ. Вот вы хотите, а Костелянец не хочет! Он достаточно много знает в своей области, чтоб с него требовать знания еще и этой.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Мне кажется, сегодня методология Станиславского, в частности, действие, — без интерпретации вами, Марией Осиповной Кнебель...

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Ч. У нас на кафедре была встреча с непосредственным учеником Станиславского Кристи. Мы попросили его рассказать о методе физических действий. Он сказал: все очень просто. И привел пример, в котором то, что вы сегодня называли физическими приспособлениями, называл цепочкой физических действий. Если прямой ученик так понимает методологию, что же можно ожидать от театроведов? Чтобы они хотя бы признавали наш приоритет в воспитании студентов?

ТОВСТОНОГОВ. Да, вы правы-правы, привести к теоретическому единству две науки очень сложно.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. В связи с этим есть еще один вопрос. Раньше мы говорили: действие,

контрдействие, сквозное действие, сквозное контрдействие...

ТОВСТОНОГОВ. Я не знаю, что такое сквозное контрдействие. Я нигде у Станиславского не встречал это понятие...

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Теоретики считают, что чеховская драматургия не укладывается в канонические конфликты.

ТОВСТОНОГОВ. Вот интересно! В канонические конфликты по теории драмы чеховская драматургия не укладывается, а в методологию Станиславского вполне укладывается!

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Во-от! Я как раз об этом и хочу спросить. Театроведы считают, что конфликт у Чехова вынесен за пределы пьесы. Он существует где-то над персонажами, входит в пьесу не через действующих лиц, а помимо них. Вот это до меня никак не доходит!

ТОВСТОНОГОВ. Помимо персонажей ничего не может произойти.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Вот о чем я и говорю! Наташа, дескать, это представитель того мира пошлости, который где-то над пьесой. А мне кажется, как и в шахматной партии, каждая фигура действующая! И вне этих фигур ничего не может быть! Вот так и в пьесе, в спектакле: конфликт происходит между теми персонажами, которые есть в наличии. Как может режиссер вне них что-то построить?

ТОВСТОНОГОВ. Какое счастье, что есть предлагаемые обстоятельства, которые выручают нас в этой проблеме! Существует конфликт персонажей с предлагаемыми обстоятельствами, с самим собой и друг другом. И поэтому чеховские пьесы насыщены конфликтом, хотя в них нет борьбы одного лагеря с другим, как это было принято в каноническом театроведении! Однако острота конфликта от этого не уменьшается, и в этом гениальная реформа Чехова.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Но та цепь малых конфликтов, о которых вы совершенно верно говорите, — и я целиком это разделяю, — все равно пронизывает ткань пьесы?

ТОВСТОНОГОВ. Совершенно верно!

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Значит, все там сохраняется? В этих малых столкновениях проявляется главный конфликт?

ТОВСТОНОГОВ. Вот я об этом и говорю — нас спасают предлагаемые обстоятельства! Чтобы обнаружить главный конфликт в чеховских пьесах, не нужно искать столкновение, подобное Францу и Карлу в «Разбойниках». Ведь в «Трех сестрах» нет уж такого конфликта с Наташей. Она спокойно делает в доме Прозоровых все, что хочет. Она побеждает на малых поворотах. Но драма же, в конце концов, происходит не только из-за Наташи? И совсем не из-за Наташи, правда? А беспрерывная цепь конфликтов направлена на борьбу всех персонажей пьесы с предлагаемыми обстоятельствами. И, оказывается, совсем не нужно сюжетной схватки двух лагерей для того, чтобы получилось острейшее столкновение. Если мы будем рассуждать о действенных конфликтах, как мы сейчас договорились, то нет необходимости анализировать драму каноническим путем. Недаром Чехов не был понят и воспринят, потому что каноническим нормативам его пьесы не удовлетворяли. «Это не пьесы!» — говорили театралы. И какие? Кто говорил? Лев Николаевич Толстой! Не кто-нибудь! А получилось так, что чеховские пьесы остались в столетии, а толстовские идут не очень-то. Толстой в своей драматургии был в пределах драматургии XIX века. А Чехов совершил переворот.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Если исключить «Живой труп».

ТОВСТОНОГОВ. Нет-нет, «Живой труп» — каноническая пьеса. Она прекрасная, но каноническая. Там нет чеховских принципов. Там есть вполне определенное эффектное столкновение двух группировок. А Чехов, с каждой новой пьесой, чем дальше, тем больше от них уходит. Начал он с «Иванова», где еще были каноны, закончил «Вишневым садом», где они напрочь отсутствует. У Островского тоже замечательные пьесы. Но мы же сейчас говорим не о качестве, а о новых принципах драматургии.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Я понимаю вас, но есть новая работа, диссертация Лакшина, где он доказывает влияние Чехова на позднего Толстого... Довольно интересно.

ТОВСТОНОГОВ. Влияние-то есть, не отрицаю, но открытие нового вида конфликта совершил все-таки Чехов.

СИРОТА. Скажите, если максимально построен малый круг предлагаемых обстоятельств, он сам выстреливает в глобальный? Я приведу пример. Вы помните, один из зарубежных критиков,

выступая на обсуждении «Пяти вечеров», высказал интересную мысль: сколько он не читал, не мог понять, как выстоял Ленинград в блокаду? И хотя вы не строили специально эту тему, Зинаида Шарко своей ролью, своим сценическим существованием открыла ему тайну, почему выстоял Ленинград. Критик увидел, прочел, как удалось театру из малого круга выйти в большой.

361

ТОВСТОНОГОВ. Какой процесс происходит здесь с точки зрения методологии? Если в анализе мы идем от большого круга к малому, и при этом идем верно, то в итоге реальный, построенный микропроцесс в воображении зрителя вновь возвращается в большой круг обстоятельств, в глобальное, ассоциативное, типическое! Через простейшее выражается космическое! В этом-то все дело! Казалось бы, поиск элементарного физического действия на малой дистанции должен свести драматургию к примитиву. Но точно построенная цепочка такого рода атомов, в конечном счете, выходит в философское, нравственное, общественное, гражданское. Вот этого великого открытия Станиславского многие почему-то не понимают! Путаница в понимании сути системы людьми, считающими себя профессионалами, ошеломляющая. Некоторые считают систему эстетической платформой МХАТа начала века, которую нужно изучить и пойти дальше. Другие — некой учебной программой, которая педагогически полезна, впрочем, как и любая другая эстетическая система.

Они не понимают, что методология — законы органической жизни — вечна! Что она впитывает в себя любое прошлое и будущее открытия в области театральной эстетики! Что это могучее оставленное нам оружие! Но при условии: если методологию понимать до конца и глубоко! А на ее постижение уходит вся жизнь.

Лично я не могу похвастаться, что в совершенстве владею, скажем, методом физических действий. Я всю жизнь стремлюсь к этому. Но каждый раз требуются особые усилия, чтобы найти малый круг обстоятельств, а в нем точное действие. Как здесь легко заблудиться, пойти не в ту сторону, в другую логику, совершенно уводящую от сути произведения. Все время подспудно надо держать в голове компас, который ведет к высотам темы, а рассуждать надо, стремясь к элементарному, ведя актеров по цепочке простейших физических действий.

Ну, пожалуйста, какие есть еще вопросы?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Вы знаете, у нас на кафедре конфликт обратного типа. Я стою на режиссерских позициях, а они на литературоведческих. Они говорят о конфликте мировоззрений, а я говорю об элементарных поединках. Разбираем пьесу. С чего я начинаю? С действия персонажей. А они с мировоззрений.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Ч. *(преподавателю О.).* Мы сами можем изложить свою точку зрения, а то ты ее извращаешь. Свою точку зрения, пожалуйста, излагай.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Я провожу семинары и говорю сейчас на примере занятий со студентами. Так вот я чувствую, что они не любят заниматься мелочами. Что хотят персонажи, чего добиваются — студентов не интересует. Тут же мировоззрения сталкиваются, говорят они. А я говорю: «Да бросьте вы мировоззрения, давайте начнем с элементарных вещей!»

ТОВСТОНОГОВ. А может, не надо говорить: «Бросьте мировоззрения»?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Я говорю: «Давайте сейчас отбросим мировоззрения! Потом дойдем до мировоззрений, а начнем с малого!»

ТОВСТОНОГОВ. Я бы так сказал: начнем все-таки с общего. Стремиться будем к частному. И частным опять будем поверять общее.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ С. Вот это другой разговор!

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Ч. Конечно!

ТОВСТОНОГОВ. Вот тогда у вас будет компас, о котором я говорил. Он должен вас все время направлять в поиске беспрерывной цепочки конфликтов.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ С. А иначе бессмысленный поиск будет.

ТОВСТОНОГОВ. А иначе вы уплывете в сторону от главной цели, потеряете направление, как корабль без компаса. Не сможете приплыть в пункт назначения. Ну, так вот. Если вы хотите перейти к разбору конкретного материала, давайте возьмем чеховское «Предложение», которое я помню достаточно, и мне не надо будет специально готовиться к этому занятию. А вы, кто не помнит, освежите в памяти. Давайте на примере «Предложения» в следующий раз поговорим о терминологии. Сегодня не хотелось бы этим заниматься. Нужно, чтобы вы подготовились к анали-

зу. И тогда мы попробуем договориться с вами о том, что такое событийный ряд, по какому принципу одно действие сменяется другим. Что такое ведущее обстоятельство? В чем природа конфликта? Но только бы я попросил вас подготовиться. Чтобы у каждого был свой вариант. И давайте попробуем коллективно разобрать эти варианты.

362

Какие еще последуют вопросы?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Ч. Как вы считаете, как лучше заниматься актерским мастерством? На том же материале, на котором занимаемся по режиссуре? Или же вопросы режиссуры не трогать? Чтобы внимание студентов не было отвлечено?

ТОВСТОНОГОВ. Второй вариант для меня более приемлем. Я объясню почему. Потому что мне кажется, на первых этапах любой этюд надо рассматривать, как отраженный отрезок жизни, вне каких бы-то ни было режиссерских проблем: жанровых, стилевых. Качественный скачок в область замысла, решения — предмет дальнейшего процесса обучения. Сначала надо овладеть методологией.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Георгий Александрович, меня устраивает формулировка о беспрерывной цепи конфликтов. Но с этой точки зрения у меня к вам еще один вопрос: как вы считаете, для человеческого театра возможна ли постановка, скажем, «Робинзона Крузо»?

ТОВСТОНОГОВ. Никогда не думал об этом. Почему вдруг вас это заинтересовало?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. С чисто теоретических позиций.

ТОВСТОНОГОВ. Потому что один человек?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Да.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Ч. Семен Моисеевич, простите, что я вмешиваюсь, привел этот пример, потому что в споре с ним этот пример привел ему я. Семен Моисеевич говорит, что действие появляется лишь тогда, когда есть два персонажа, находящиеся в борьбе друг с другом. Я говорю: «Что же, пока в "Робинзоне Крузо" не появился Пятница, действия нет?» Я привел Семену Моисеевичу второй пример: человек плыл на лодке, она перевернулась, человек пытается выбраться на берег, но плавать не умеет, ищет, призывает к помощи, но никого вокруг нет... В этом-то и есть, говорю я, конфликт, что надо выбраться на берег, а нет никого вокруг. Человек без сил, а никто не может помочь. А Семен Моисеевич считает, что раз нет второго человека — нет действия.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Я рассматриваю этот процесс с точки зрения цепочки конфликтов. Где здесь она?

ТОВСТОНОГОВ. В предлагаемых обстоятельствах. Вы никак не можете это усвоить!

Общая разрядка напряженности.

В примерах, простите, я не знаю вашего имени отчества...

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Ч. Сергей Александрович.

ТОВСТОНОГОВ. В примерах Сергея Александровича конфликт у Робинзона до встречи с Пятницей и у человека, который тонет, как раз заключается в столкновении с предлагаемыми обстоятельствами. ... Я видел «Записки сумасшедшего» в исполнении одного артиста. И был выстроен действенный процесс. Есть одна замечательная пьеса у Беккета «Последняя лента Краппа». Пожилой человек. Второго партнера нет. Партнер — магнитофон. Человек открывает ключом ящик, ест бананы, ставит пленки, слушает свой голос в разные периоды жизни и все! А спектакль производит огромное впечатление, потому что весь посажен на действенную основу. А любой вечер Яхонтова!? Сколько граней чтецкого искусства?! Но разве можно его представить вне действия?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Это несколько другая вещь. Вот, скажем, в моем представлении «Старик и море» Хемингуэя не имеет смысла ни инсценировать, ни показывать.

ТОВСТОНОГОВ. Что имеет смысл инсценировать, а что нет — как раз это иной вопрос! Может, «Старика и море» не надо инсценировать, и «По ком звонит колокол» не надо инсценировать. Но совсем по другим причинам, а не потому, что там нет действия! Есть романы, наполненные диалогами, а инсценировать их нет смысла, но совсем по другим мотивам. Сегодня мы о них не говорим. А «Робинзона Крузо» с той точки зрения, которую мы обсуждаем, вполне возможно инсценировать. Очевидно, не стоит, но не потому что там один человек и невозможно построить действие.

Мы сейчас рассматриваем проблему как таковую: может ли один человек действовать? Мо-

жет, если он в конфликте с конкретными обстоятельствами. Иначе как быть с монологами?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Мне кажется, монолог — скрытая форма диалога. В монологе есть партнер в себе самом.

363

ТОВСТОНОГОВ. Конечно! Человек может разговаривать сам с собой! Какой-то внутренний объект является его соперником! Но этот объект, это преграда, препятствие называется на языке методологии обстоятельством...

Следующая встреча — разбор чеховского «Предложения».

12 января 1977 года

Третья встреча Г. А. Товстоногова с преподавателями кафедры режиссуры ЛГИК

ТОВСТОНОГОВ. Не знаю, попадалось вам или нет, но есть в моей книге «О профессии режиссера» в главе «О методе» разбор с лаборантами «На всякого мудреца довольно простоты». Там есть тот анализ, который вас так интересует. Довольно подробный. Там в принципе все понятно. Одно или два явления разбираются...

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Четыре явления. Это приложение к главе «О методе».

ТОВСТОНОГОВ. Вы читали?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Конечно.

ТОВСТОНОГОВ. Что-то дало?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Особенно запомнилось, как вы сами говорите: «Разобрали кусок. Стало понятно. А приступаешь к новому разбору, и опять тупик. И нужно начинать все сначала».

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Ч. А у вас бывают тупики? Что это такое? Как вы к ним относитесь?

ТОВСТОНОГОВ. Говорят, тупик, когда не знаешь, как это сделать. Для меня тупик, когда с самого начала все кристально ясно. На мой взгляд, опыт в нашей профессии играет трагическую роль. Опыт — путь ремесла. Все знать заранее и вгонять артистов в готовое решение — это обречь труппу на мертворожденный спектакль. У тебя все готово, а артисты идут по штампам и только. Беда, когда все слишком понятно. Когда тебе все понятно, это самая страшная тупиковая ситуация.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Поэтому очень кстати сегодняшнее занятие. Потому что когда мы готовились, у нас были такие споры...

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. Жестокие...

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Практически по всем вопросам.

ТОВСТОНОГОВ. Экземпляры с собой? Ну, пожалуйста. Первое событие.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Первое или исходное?

ТОВСТОНОГОВ. Первое. Где оно завершается, по-вашему?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. По-видимому, там, где Ломов признается, что приехал просить руки дочери Чубукова, Натальи Степановны. Но, честно говоря, Георгий Александрович, меня тут все мои коллеги попросили вам признаться, что мы до первого куска не добрались. Споры были антагонистические. Если можно, я вкратце расскажу о системе наших общих рассуждений?

ТОВСТОНОГОВ. Вы так спорили, что...

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ С. Застряли в среднем круге обстоятельств, а до малого, который связан с конкретным физическим действием добраться...

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Не успели!

Общий смех.

ТОВСТОНОГОВ *(сам засмеялся)*. Споры были выше?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Да. Хотя начали, как нам показалось, с простых вещей. Перечитав пьесу, решили договориться: а, собственно, про что? Ну, и каждый «про что» трактовал по-разному, хотя к единому знаменателю вроде бы пришли. Потом попытались определить три кита, опираясь на которые можно что-то выстроить. Это исходное событие или, — некоторые из нас его называют, — ведущее предлагаемое обстоятельство пьесы. Центральное и главное события. И надо сказать, что эти три понятия, их определения оказались иногда принципиально различными. Каждый трактует по-своему. Причем, центральное событие у нас смещалось от середины

пьесы к самому концу. В общем, мы тоже не договорились. Так что к первому событию мы так и не подошли.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, так расскажите мне еще раз последовательно, о чем вы не могли договориться?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Первое: с трудом, но пришли к единому мнению — о чем?

ТОВСТОНОГОВ. И как сформулировали тему?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Нам показалось, что Чехов писал о ложном гоноре, о неоправданных амбициях, которые мешают нормальному течению жизни.

ТОВСТОНОГОВ. В общем, правильно. Можно уточнить. О ничтожном и малом, закрывающем нечто прекрасное и высокое в жизни. О мелочах, которые разрушают счастье! Дальше.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Дальше у нас возник спор насчет исходного события. Вариантов было два, даже три. Первый. — Я буду называть варианты так, как определяли их мои коллеги, иначе меня обвинят в каких-то искажениях. Итак, первый вариант исходного события: «Болезнь Ломова». Второй, принадлежащий нашему педагогу-театроведу, который не согласился с исходным «Болезнь Ломова». Он считает, что исходное тянется довольно длительный период: Наталья Степановна и Ломов — «Перезревшие жених и невеста». И третий вариант исходного: «Ночь накануне приезда, бессонница с приступами».

ТОВСТОНОГОВ. По-моему, ни первый, ни второй, ни третий варианты не верны.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Во-о-от! А споры, Георгий Александрович, были вызваны тем, что возник чисто теоретический вопрос: должно ли исходное событие охватывать всех персонажей? Я считаю, если оно событие, то обязательно для всех?!

ТОВСТОНОГОВ. Обязательно.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. С другой стороны, мы никак не могли найти такое событие, которое бы всех касалось...

ТОВСТОНОГОВ. Обстоятельство...

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. ...Потому что Ломов не был здесь очень давно.

ТОВСТОНОГОВ. Обстоятельство! Давайте договоримся. Исходное событие — это ведущее предлагаемое обстоятельство, находящееся за рамками пьесы и объединяющее всех персонажей.

Давайте рассуждать. Есть простые приемы вычисления исходного события. Во-первых, метод исключения. Если сделать такой эксперимент, то болезнь Ломова выпадает. Попробуйте условно вымарать из пьесы все связанное с его болезнью, и вы увидите, что ничего не изменится.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Н. Но в таком случае Ломов никогда не приедет сюда?

ТОВСТОНОГОВ. Почему не приедет? Что меняется в логике обстоятельств?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Н. Женитьба, считает Ломов, избавит его от болезни! От приступов! Он не спит ночами и хочет жениться, потому что больше терпеть не может!

ТОВСТОНОГОВ. Это краска, талантливо найденная, помогающая в характеристике человека. И ее, конечно, надо принять в расчет! А если б он не был болен, но все лето ездит в гости? Болезнь обостряет желание жениться, правильно! И все-таки, повторяю, условно, она подвергается исключению...

Если же этот метод все-таки оставляет сомнения, тогда применяйте второй прием. Спросите себя: связаны ли этим обстоятельством все персонажи? Нет. Значит, вариант «Болезни Ломова» отпадает. Соответственно, и «Ночь с приступами накануне приезда» касается только Ломова. Напомните третье определение...

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. «Перезревшие жених и невеста».

ТОВСТОНОГОВ. Это объединяет всех персонажей, поэтому, на мой взгляд, ближе, но как-то пресно. Ни холодно, ни горячо. Мало ли «перезревших» живут себе и живут? А в пьесе есть такое простейшее ведущее обстоятельство, которое почему-то никому не пришло в голову.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Н. Предложение?

ТОВСТОНОГОВ. Предложения еще не было, оно произойдет... Ну? Какие еще мысли?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. Длительное обязывающее знакомство?

ТОВСТОНОГОВ. Обостряйте! Стало быть, ведущее обстоятельство...

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Необходимость брака?

ТОВСТОНОГОВ. Не только необходимость, а нависший в воздухе брак! Он определяет поведение всех трех действующих лиц!

Что происходило за рамками пьесы? Уже много месяцев человек ездит, ест, пьет. Отец скажет потом: «Пили, жрали, голубчик, за это надо и отвечать!» Значит, сам факт соседских визитов к старой деве, ставших традицией для всех, создает нагнетенную обстановку. Нависла необходимость, чтоб предложение, наконец, когда-то было сказано вслух! Пьеса начинается с того момента, когда «тайна» многомесячных, — а если хотите активизировать, то многолетних, — визитов Ломова к Чубуковым на второй странице впервые разрешается! Чубуков встречает Ломова, впервые приехавшего во фраке. Только при этом исходном фрак приобретает ту остроту и значимость, без которой ничто дальше развиваться не может. Приступы Ломова, бессонница, вскакивания среди ночи — важнейший импульс, обостряющий цель сегодняшнего приезда! Но его жизнь со всем комплексом личных обстоятельств включается в общее исходное событие. Для Натальи Степановны — последний шанс! И возраст, и данные, очевидно, не те, да? И никаких других вариантов! Смотрите, как объединяющее обстоятельство — нависший в воздухе брак — позволяет обострять индивидуальность каждого!

У Немировича-Данченко был критерий проверки выбранного обстоятельства. Если оно вскрыто верно, то выдерживает растяжения до максимума, до логического предела. При этом вы с артистами не боретесь с авторской логикой, наоборот, она начинает вам подчиняться. Неверно обнаруженное обстоятельство при обострении создает нелепость. Вы сразу начинаете ощущать искусственность, придуманность, алогизм актерского существования.

Значит, проверяя определение ведущего, надо максимально обострять ситуацию! Поддается ли обострению жизнь каждого персонажа? Смотрите, как интересно: с одной стороны — исключение, а с другой — обострение до максимума.

Наталья Степановна обязана выйти замуж за Ломова! Именно за него! Все другие шансы давно отпали, никаких других надежд больше нет! Одно окошечко светит — Ломов, который по всем статьям идеальный жених! И то, что они соседи, а значит, имения соединятся, — все работает на свадьбу! Иначе и быть не может! И отцу, Чубукову, надо избавиться, наконец, от этой проблемы, потому что жизни в доме нет! Судя по характеру Натальи Степановны, Чубукову сильно от нее достается! Всем крайне необходимо, чтобы эта история благополучно разрешилась! Но это не происходит и не происходит! Или Ломов долго не приезжает, а если приезжает, то не говорит главное! И каждый раз после отъезда мытье посуды, упреки, истерики. И сколько еще висит на шее бедного Чубукова?!

Вот это и есть исходное событие или ведущее предлагаемое обстоятельство. И при открытии занавеса оно, как прошлое, висит в воздухе и определяет поведение действующих лиц в настоящем. Но почему-то вы это простейшее обстоятельство не назвали.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Когда я говорил «Перезревшие жених и невеста», я и имел в виду все, о чем вы сейчас сказали. Когда мы до вас обсуждали, спорили, я как раз настаивал, что все три персонажа ждут, когда случится предложение?! Конечно, я не говорил те же слова, что и вы...

ТОВСТОНОГОВ. Но, согласитесь, ваше определение ни горячее, ни холодное. Обязательно надо обострять обстоятельства, иначе не будет предпосылки к поведению действующих лиц.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Я с этим не спорю. Ваша формулировка меня устраивает. Я рад, что мыслил в верном направлении, а вот они запутались.

ТОВСТОНОГОВ. Но сейчас прояснилось?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Слишком много разночтений вокруг исходного события. Вы говорили уже сейчас, но хотелось бы еще раз проверить себя: значит, исходное событие может быть обстоятельством, которое уже длительно существует?

ТОВСТОНОГОВ. Да! А в данном случае, чем длительнее, тем острее! Можно представить себе, что это продолжается три месяца, а возможно, несколько лет. И для того, чтобы довести до необходимого градуса все комедийно-водевильные страсти, тем более требуется обострение. Здесь, что называется, если направление верное, кашу маслом не испортишь!

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. А со мной спорили! Они убеждали, что исходное обязательно перед открытием занавеса.

ТОВСТОНОГОВ. Может быть и так, но совершенно не обязательно! И чем глубже драма-

тургия или литература, тем шире выбор.

Если исходное всегда перед открытием занавеса, то в «Ревизоре», скажем, для всех спектаклей всех режиссеров оно едино: «Ночной вызов к городничему из-за полученного письма».

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Н. Сон про крысу.

ТОВСТОНОГОВ. Сон касается городничего. А занавес открывается, после сбора приближенных. Но это не исходное событие. Вот мне было важно, что ведущее — «Разграбленный город». Да, это длительный процесс, город грабили долго и методично, но иначе бы не возникла тема страха из-за совершенного чиновниками преступления. А страх необходим не сам по себе. Потом страх заставит умного городничего принять Хлестакова за ревизора. Поэтому «Ночной вызов» — первое событие. Но в каком качестве люди, вытащенные из постелей, появляются в доме градоначальника? Их общий сбор окрашен исходным разграблением, вот что для меня было важно! Вы простите, что я рассуждаю на примере поставленного мной спектакля, у вас может быть другое отношение к материалу, иные варианты! Но это как раз и говорит о том, что если понимать исходное, как событие, начинающее спектакль — варианты выбора ничтожны, а, стало быть, пьеса не имеет разнообразных решений.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ С. Значит, выбор исходного, то есть ведущего обстоятельства, связан с решением материала?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно! Весь событийный ряд связан с решением! Хотя сегодня, условно, вопросы решения мы оставляем в стороне. Если бы кто-то сейчас нашел более убедительный, неожиданный, но угаданный изнутри материала вариант определения исходного — пожалуйста, я готов его принять. И строить логику из этого варианта. Нет? Давайте возьмем за основу рассуждений: «Нависший брак». Но есть еще один критерий проверки, правильно ли сделано определение? Исходное должно быть связано с главным событием. И, если этой связи нет, надо начинать анализ сначала. Итак, как вы определили главное событие?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Прежде чем говорить о главном, хотелось бы оговорить кульминацию, то есть центральное событие. Должен сказать, что здесь мнения тоже разделились

ТОВСТОНОГОВ. Пожалуйста.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Тут было два мнения. Первое: центральное событие там, где Наталья Степановна, узнав, что Ломов, оказывается, приезжал делать ей предложение, приказывает отцу вернуть жениха! С этого поворотного момента борьба идет в открытую, что, как вы говорили на занятиях в институте, является признаком центрального события.

Был и второй вариант, который передвигал центральное событие значительно дальше! Там, где Наталья Степановна знает, что Ломов приехал просить ее руки, но все-таки, тем не менее, начинается спор о собаках! О том, кто лучше, как их?..

ТОВСТОНОГОВ. Его Угадай или ее Откатай?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Да, это становится сильнее и его, и ее! Потому что если пьеса о той теме, которой мы говорили, то кульминация должна быть все-таки там!

ТОВСТОНОГОВ. Мне кажется, второе определение более верным. Если мы договорились, что произведение о том ничтожном и маленьком, что мешает здравому смыслу человека, делает его слепым и глухим, и не дает ему возможности логически мыслить, то в этом событии тема проявляется. Поэтому его и надо считать центральным. Вопреки элементарной логике, собственной выгоде, расчета, страстного желания, амбиции оказываются сильней. «Пусть он к черту уходит, не надо его возвращать, потому что мой Откатай лучше его Угадая!» В этом и есть фокус произведения. Водевильное начало. И, конечно, кульминация! Первый вариант — коллизия, она верно попала в круг вашего внимания. Во втором варианте обнажается тема. А потом уже идет раскат!..

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ С. Но вы как-то говорили, что в центральном событии самое сильное сопротивление сквозному действию пьесы, оно либо прорвется и победит, либо вот-вот может потерпеть поражение.

ТОВСТОНОГОВ. И что вас смущает в данном случае?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ С. Если в «Ромео» сквозное — борьба за право любить, то центральное — убийство Тибальда, если в «Ревизоре»...

ТОВСТОНОГОВ. В «Ревизоре» центральное, когда читают письмо и открывают, что Хлестаков — не ревизор.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ С. Я хотел сформулировать сквозное «Ревизора», и не смог. Но суть в другом. Вы же сами говорили, что центральное проверяется сквозным действием пьесы. А в «Предложении» мы его еще не определили. Если сквозное действие пьесы...

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. У меня предложение: не забегать вперед! Мы сейчас условно определили, что центральное событие — второй спор. Потом, с точки зрения определения сквозного, можем вернуться и проверить. Ну, и главное событие. Естественно, это последнее событие, когда Чубуков криком: «Шампанского, шампанского!» — вынужден забить скандальную пару, которая все-таки пытается доказать друг другу, что лучше. Здесь мы понимаем, какая это будет семья, где эта смертельная борьба будет продолжаться.

ТОВСТОНОГОВ. Льется шампанское. Но голос отца — вопль одинокого в пустыне! Центральное и главное в данном случае похожи. Они почти сливаются, потому что у этой пьесы короткая дистанция. Но в финале в высшей степени проявляется тема! Доходит до предельной остроты! Здесь она разрешается! Или не разрешается, потому что это финал на бесконечность. А вам не кажется, что в этой истории есть ощущение бесконечности? Ничего удивительного не будет в том, если Ломов уедет и снова приедет сюда через две недели. *(Смех.)*

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Значит, сегодня предложение не состоялось?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно! И смотрите, какая взаимосвязь исходного и главного!? Спираль! И брак опять будет висеть, как грозовая туча...

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Но вот дальше, Георгий Александрович, наши рассуждения зашли в полный тупик. Вот теперь вопрос определения сквозного действия пьесы. Мы стали рассуждать попросту. Чего хочет каждый персонаж? Ломов приезжает, чтобы сделать предложение. Наталья Степановна только этого и ждет. Отец только этого и хочет.

ТОВСТОНОГОВ. «Жениться, выйти замуж, поженить?»

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Да! Тогда какое же сквозное действие пьесы? За что идет общая борьба? За предложение? За соединение? У нас ничего не сходилось. Тогда мы стали придумывать персонажам какие-то другие сквозные действия. Например, у Ломова — обрести покой!

ТОВСТОНОГОВ. Ой-е-е-ей.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Да, это плохой, наверное, вариант. Но все хотят замужества — не лучше, примитивно как-то.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Нет, вы неправильно все передаете. *(Прерывая общий смех.)* А что? Почему примитивно? Я считаю, разные причины желания брака у каждого персонажа и создают конфликт. Вот именно в этом и комизм ситуации, что сквозное одного героя и контрсквозное другого в результате направлены на одно и тоже.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Вы принесли Станиславского? Где у него говорится о контрсквозном? А обещали Георгию Александровичу.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Я найду. У нас не последнее занятие.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Но пока не нашли, мы договорились не употреблять термин «контрсквозное». Сквозное действие пьесы отвечает на вопрос: за что идет борьба? За брак?

ТОВСТОНОГОВ. Давайте рассуждать так. Если ничего не дает постановка вопроса: за что борьба, — ставьте вопрос по-другому: борьба с чем? Что мешает? Что вышучивает Антон Павлович? Абсурдные принципы! Бессмысленные амбиции! Упрямство, замешанное, черт знает на чем! Чертовщину, которая сильнее человека. Вот борьба с этой чертовщиной и есть сквозное действие пьесы.

Ведь никто не хочет ссор! Все хотят мира и свадебного конца! А в этом препятствии комизм ситуации, водевиль. Уже в формулировке сквозного действия вы обязательно по должны почувствовать жанр будущего спектакля. Человек борется с самим собой, с тем нелепым чувством, которое вырастает до таких гиперболических размеров, что он перестает им владеть. Так что я не меняю своего мнения о центральном событии. Ломова возвращают. Было недоразумение с лужками. Сейчас все уладится. Но спор о собаках: кто лучше Угадай или Откатай — это уже чертовщина! И победить ее невозможно. Ни поцелуями, ни шампанским! Этим и кончается пьеса!

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. Можно еще вопрос?

ТОВСТОНОГОВ. Сколько угодно! Я для того и пришел сюда, чтобы отвечать на ваши вопросы.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. Скажите, в чем эта борьба с чертовщиной может проявиться?

ТОВСТОНОГОВ. В том, как выстраивается подход к спору и сам спор! Все построение пьесы Чеховым направлено на то, что персонажи пытаются победить в себе желание спорить.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. В себе?

ТОВСТОНОГОВ. В себе и в партнере.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. И этот процесс надо сознательно строить?

ТОВСТОНОГОВ. Непременно, иначе юмора не будет.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. Мне казалось спор надо не давить в себе, а пытаться победить в споре. Задавить партнера. Стать для него истиной высшей инстанции!

ТОВСТОНОГОВ. И вы со второй страницы выходите в открытое столкновение, а, на мой взгляд, искусство режиссера заключается в том, чтобы максимально отдалить прямой конфликт! Максимально! Иначе сплошной крик, а юмор моментально исчезнет! А вот когда вы попытаетесь отдалить ссору, создается огромное разнообразие средств выразительности! Понимаете? Никто не хочет скандала! Но в последнюю секунду принцип вырывается с такой силой, что остановиться невозможно! Потом начинают друг друга успокаивать. И опять одержимы! Одержимы!! И одна мысль: только бы не поспорить, только бы! Только бы не нашелся повод! А этот проклятый повод так и лезет к ним! И вот что удивительно: чем дальше оттянуть момент открытой борьбы, тем конфликт острее! Никто не хочет пожара, пока голова трезвая. Но он уже начался! И все разгорается изнутри, разгорается, и вот переносится на окружающих.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Не победить в споре, а всеми силами пытаться прекратить этот спор?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно! Вот это и есть водевиль!

Почему я так настойчив? Потому что, определяя сквозное, вы уже должны предощущать жанровый ход. В чем юмор? На каких путях? Из чего высечется водевильная коллизия? Если этого не предощущать, а находиться просто в сфере рациональной логики — не приблизиться к авторской природе. Предощущение из области интуиции. Интуиция может обманывать, дремать, не откликаться. Но смотрите, что нам дает методология?! Весь пафос системы: через сознательное разбудить подсознание. И вот они пути взаимосвязи! Когда вы свое предощущение, по существу еще неосознанное, переводите в сознательный логический пласт, потом уже, при условии органического построения, обратным ходом вы вернетесь к тому своему предощущению.

Я же хочу жениться! А она хочет замуж! Зачем же спорить? Но вспыхивает пожар, и ничего не поделать! Не залить водой! Это наваждение, наваждение!

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Ч. Георгий Александрович, вы исходите из того, что «Предложение» — это водевиль. А у Чехова написано — шутка. А шутка может быть грустная, может быть веселая, может быть и злая. Водевиль предъявляет свои требования, а шутка не обязательно может быть разрешена в форме водевиля.

ТОВСТОНОГОВ. Не знаю. Для меня это водевиль. Мне кажется, Антон Павлович написал «шутка», потому что ушел от классической формы водевиля: нет куплетов, нет музыки. А по существу это водевиль.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Ч. Тут явно выписаны характеры, что, в общем, нетипично для водевиля. В водевиле у человека всегда одна черта.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, почему только одна?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Ч. Ну, две, не больше, из них одна главная!

ТОВСТОНОГОВ. Ну, значит, у Чехова талантливо написанный водевиль! Прошу прощения, еще одна оговорка, иначе мы можем выйти в бесплодный спор...

Известны случаи, когда сдвигаются жанры. Роже Планшон поставил одну мольеровскую комедию, как драму. И добился успеха, изменив жанр. У Планшона, очевидно, и сквозное действие и логика построения действия соответствуют драме. Но мы же сейчас заняты другой проблемой. Тема, интересующая нас сегодня — методология. Мы не истолковываем чеховское «Предложение», не ищем разные пути решения этого материала... Но в принципе все возможно!

И если вдруг вам захочется повернуть пьесу в таком жанре, который на первый взгляд всем нам кажется невозможным для данного материала, если кто-то из вас скажет: «Я вижу "Предложение", как трагический гротеск! И могу это доказать поставленным спектаклем!» — Я отвечу: «Видите? Пожалуйста! У меня нет никаких возражений!» Тогда надо исследовать пьесу с этой

точки зрения, и логика ваших рассуждений должна быть иной, чем сейчас. Может быть и так. Я тоже не ожидал, что Планшон может сделать из комедии драму. А его спектакль меня убедил: можно! Но сейчас, для начала, нам надо определить общие закономерности подхода к анализу. Мы взяли пьесу «Предложение», как предмет, исследуя который, можно сосредоточиться на вопросах методологии. И, вот в таком случае, я считаю, водевиль, как условно взятый жанр, правомерен. Тем более, лично для меня это и есть водевиль. Я исхожу из него.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Ю. А знаете, у Чехова в одном из писем: «Написал «водевильчик пошловатенький, скучноватенький, но в провинции пойдет»

ТОВСТОНОГОВ. «Пошловатенький»? Ну, если верить каждой чеховской фразе, то мы бы его давно забыли. Чехов считал, что после смерти его не более семи лет будут читать. Скромность удивительная. Что и присуще таланту. Вот вам «водевильчик для провинции» — ставится без конца.

Вспомните, как Чехова воспринимали современники. Абсолютно не так, как мы воспринимаем. Полярно. И про его водевили писали, что они беспомощны. И Чехов сам так считал. Вот смотрите, как интересно: Чехов считал, что поскольку он ушел от канонов, и даже в водевиле у него нет традиционных куплетов, дивертисментов, он называл их либо шуткой, либо сценкой, приписывая «пошловатенькая, провинциальная». Так Чехов не понимал и значения своих пьес, соглашался с тем, что они бессюжетные, приземленные, между тем, как совершил переворот, мировую реформу в драматургии. Он увел главный конфликт за пределы жизни героев, и от этого, оказалось, драматургия не только не ослабла, не приземлилась, а наоборот, вышла на новую орбиту. Поначалу, кроме Немировича-Данченко, никто этого не осознал. Ни писатели, ни критики, ни читатели, ни зрители. В.И. долго объяснял Станиславскому, что это за явление такое — Чехов. А Станиславский не понимал, потому что был в плену консервативных убеждений. Это потом К.С. будет относиться к Чехову с таким пиететом, с каким смотрят на гения. Перечитайте его записки о Чехове. И все равно будет обескуражен многими его замечаниями, так и не поймет, почему о пьесах, в которых Станиславский видел явное драматическое начало, в переписке Чехова встречается: «Недавно написал беззаботный смешной водевильчик». И я думаю, Антон Павлович правильно писал. Чехову часто во МХАТовских спектаклях не хватало комедийного начала. Он считал, что драма и так ясна. И боялся унисона.

Так что, возвращаясь к «Предложению», условимся о том, что это не канонический водевиль. И не будем менять жанр. Для темы наших сегодняшних рассуждений я не вижу никакого основания.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Мы очень долго спорили вот по какому вопросу. Чисто теоретическому... Должен ли быть анализ у нас всех, сидящих здесь за столом, примерно одинаков? Или он, в конце концов, должен зависеть от решения, которое вольно или невольно у нас существует? Ведь анализ — предощущение решения будущего спектакля?

ТОВСТОНОГОВ. Иначе можно предположить, что на все случаи жизни существует одно решение? И только оно и правильно? Это чепуха! Конечно, наш анализ — это лишь пример для хода рассуждений, а не единственная истина высшей инстанции! Мы занимаемся лабораторным процессом. «Только так, а не иначе» — в искусстве это невозможно! Важно только, чтобы решение было наполнено ощущением жизни, органики, явилось бы ключом для встречи с артистом, важно, чтобы встреча являлась не абстрактной декларацией анализа, а руководством к практическому действию. Если методика не помогает, то грош ей цена. Тогда она никому не нужна. Тогда она превращается в болтовню, а артисты не любят, когда режиссеры попусту болтают. Самое большое несчастье методологии, когда режиссер находится в области сухой рациональной логики. Тогда методология превращается в свою противоположность, она дискредитируется. К сожалению, это встречается часто. Многочасовые беседы якобы по поводу, поиски аргументации, умозрительные рассуждения, а к искомому в нашей профессии это не подводит ни на шаг. Конечно, не существует одного, идеального на все времена решения материала. Нет

раз и навсегда определенного действия. А если какому-то артисту этот глагол не нравится? Вроде бы теоретически точная формулировка, а исполнитель ее не воспринимает?! Все люди разные, у каждого свои пути к роли, свои раздражители. Актеры ведь как павловские собаки: одни реагируют на красный свет, другие — на зеленый. Одна и та же роль. Два состава. Логика общая, а прие-

мы работы разные. Имея общее направление, режиссер должен импровизировать! В природе чувств автора, впитывая, как губка, живую природу артистов!

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Вот вы, Георгий Александрович, говорите — логика. Причем, у каждого автора — своя. Но что такое чеховская логика, да еще именно в этом водевиле? Вот я анализирую, рассуждаю, рассуждаю, рассуждаю со своей колокольни, придумываю спектакль, и, в конце концов, чья будет логика? Чеховская или моя? Чем себя проверить?

ТОВСТОНОГОВ. Чеховым! Чеховым! Чеховым!

Это проблема, которую я сегодня не собирался обсуждать, но раз вы ее затронули, давайте поговорим об этом. Где и какие есть права отхода от автора, да? Не знаю. Вижу, что крепнут тенденции «самовыражения» и «вседозволенности». Но я лично считаю, что высшая задача режиссера раскрыть автора! Автора — сегодня! Но автора, а не себя! Автора, всегда автора! Если студент-режиссер стремится раскрыть себя, если, проводя анализ, начинает с того, что «я хочу сегодня сказать...» — я даже запрещаю так формулировать. Ты интересен только как истолкователь. Если у режиссера есть что-то за душой, то в том, как он понимает сегодня Чехова, и проявится его индивидуальность. Вспомните врубелевского «Демона»... Я сказал — врубелевского, а ведь он лермонтовский. Но Врубель не ставил задачей открывать себя. Он писал лермонтовского «Демона». Но ведь никогда не забудешь, что это Врубель, правда? Вы ставите Чехова. Что для вас главное? Как он звучит сегодня, в 1977-м году? Потому что Чехов, поставленный пятьдесят лет назад, совсем другой. Даже десять лет назад он — другой. Но субъективная режиссерская цель, в какой бы год это не было сделано, должна быть — Чехов! Время вырабатывает у классики уникальное свойство: каждую эпоху поворачиваться новой гранью, новой ипостасью по отношению к читателям, зрителям, режиссеру. И не требуется хирургии, искусственного вторжения. Время это делает само. Наша задача — ощутить новый поворот, и быть полномочным представителем зрительного зала в постижении чеховского мира сегодня! Вот главная режиссерская функция! А когда я вижу, что Чехов лишь предлог для раскрытия себя, когда я слышу: «Я хочу сегодня Чеховым сказать...» — мне кажется, уже в этом рассуждении есть криминал, даже преступление по отношению к автору. Или нужно подняться до таких высот, чтобы ставить себя на равных, на которые имел право разве что Мейерхольд. Он имел право говорить: «Это я автор!» Но он — гениальное исключение. Его приемы нельзя возводить в канон, иначе где-то в Саратове Тютькин обязательно скажет: «Я тоже Мейерхольд! И я хочу сегодня перелопатить "слабую пьесу Вампилова" или "устарелую Чехова" и поставить вот так». Если вы всеми силами пытаетесь разгадать и выразить, скажем, Гоголя сегодня, то в результате проявится и ваше сегодняшнее гоголевское восприятие, а, значит, и вы сами. Но, ставя во главу угла себя, вы, прежде всего, убиваете природу автора. Вот сколько я не видел такого рода работы, их объединяют: стремление удивить, хотя уже на втором спектакле повторяемость решений, отсутствие глубины постижения материала, цитирование себя, и порой внешне эффектное, но, по сути, мертвое актерское существование. Поэтому, путь живого театра — через автора! И если это заразительный, с не догматическим применением методологии, поиск авторской природы, то он и определит границы дозволенного, о которых вы спрашивали. Если вы нелегально перейдете границы, автор напомнит о нарушении своего закона, даст знать. Лишь бы не потерять дар слышать и видеть, что, к сожалению, часто случается.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. У меня предложение вернуться к «Предложению».

ТОВСТОНОГОВ. Правильное предложение. С удовольствием. Но я отвлекся, отвечая на ваш вопрос.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Да-да, конечно, спасибо!.. Ну, вот на этом предварительный цикл закончился. Теперь было бы интересно, если бы подключились все присутствующие, и мы все вместе стали разбираться в пьесе, начиная с первого события.

ТОВСТОНОГОВ. Прочтите первый кусок.

371

Чубуков *(идя к нему навстречу)*. Голубушка, кого вижу! Иван Васильевич! Весьма рад! (*Пожимает руку.)* Вот именно сюрприз, мамочка... Как поживаете?

Ломов. Благодарю вас. А вы как изволите поживать?

Чубуков. Живем помаленьку, ангел мой, вашими молитвами и прочее. Садитесь, покорнейше прошу... Вот именно, нехорошо соседей забывать, мамочка моя. Голубушка, но что же вы это так официально? Во фраке, в перчатках и прочее. Разве куда едете, драгоценный мой?

Ломов. Нет, я только к вам, уважаемый Степан Степаныч.

Чубуков. Так зачем же во фраке, прелесть? Точно на Новый год с визитом!

Ломов. Видите ли, в чем дело. *(Берет его под руку.)* Я приехал к вам, уважаемый Степан Степаныч, чтобы обеспокоить вас одною просьбою. Неоднократно я уже имел честь обращаться к вам за помощью, и всегда вы, так сказать... но я, простите, волнуюсь. Я выпью воды, уважаемый Степан Степаныч. *(Пьет воду.)*

Чубуков *(в сторону)*. Денег приехал просить! Не дам! *(Ему.)* В чем дело, красавец?

Ломов. Видите ли, Уважай Степаныч... виноват, Степан Уважаемый... то есть я ужасно волнуюсь, как изволите видеть... Одним словом, вы один только можете помочь мне, хотя, конечно, я ничем не заслужил и... и не имею права рассчитывать на вашу помощь...

Чубуков. Ах, да не размазывайте, мамочка! Говорите сразу! Ну?

Ломов. Сейчас... Сию минуту. Дело в том, что я приехал просить руки у вашей дочери Натальи Степановны.

Чубуков *(радостно)*. Мамуся! Иван Васильевич! Повторите еще раз, — я не расслышал!

Ломов. Я имею честь просить...

ТОВСТОНОГОВ. Ну, пожалуйста. Название куска?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. Есть несколько вариантов определения. Первое — «Визит во фраке». Или «Фрачный визит». Второе, менее интересное и скучное — «Вторжение жениха».

ТОВСТОНОГОВ. «Вторжение» — слово, противопоказанное логике Чехова. Ломов настолько желанен, что ему вторгаться некуда.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. «Вторжение», — потому что во фраке.

ТОВСТОНОГОВ. Но во фраке Ломов тем более желанен! Стало быть, сегодня он сделает предложение.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. Еще один вариант: «Сюрприз во фраке».

ТОВСТОНОГОВ. Ничего. Во всяком случае, здесь фрак — главное обстоятельство. Никогда Ломов не был одет так официально!

И представьте себе: жарища, пыльные дороги, разгар лета. И вот приехал человек во фраке. Интересно, на чем приехал? На лошади или на бричке?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Р. На бричке, наверное.

ТОВСТОНОГОВ. А если на лошади? *(Смех.)* Снимаем кино. Представьте, какое прекрасное начало: человек во фраке скачет по пыльной дороге. *(Смех.)*

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Мы озаглавили первый кусок. А действие потом определяется?

ТОВСТОНОГОВ. Можно в любом порядке. Но вообще-то вы правы. Лучше начинать с действия, а потом уже выходить в название.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. По действию у Ломова сделать Чубукова своим союзником.

ТОВСТОНОГОВ. Я думаю, Ломов и так знает, что Чубуков его союзник.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. Ломов уверен в этом?

ТОВСТОНОГОВ. Если мы договорились, что ведущее обстоятельство — брак, желанный для всех, то Ломов отлично понимает, что вся загвоздка в нем... Согласитесь, Ломов многократно приезжал с искренним желанием сделать предложение, но откладывал, откладывал, обедал, обедал, но вдруг решился и приехал официально! Во фраке! Значит, он давно уже понял, что все зависит от него самого?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. Видимо, да.

ТОВСТОНОГОВ. Зачем же Ломову Чубуков, как союзник? Чубуков и так ждет, целое лето ждет желанных слов, а Ломов все тянет...

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. Тогда, отталкиваясь от ваших слов, я попытаюсь доказать, в чем союзничество. Ломов все время заикается, ему что-то мешает, он не решается сделать предложе-

ние. Значит, он ждет помощи Чубукова? Разве нет надежды, что отец поможет преодолеть нерешительность? Чубуков, считает Ломов, должен облегчить усилия сделать предложение.

ТОВСТОНОГОВ. Почему он этого ждет от Чубукова?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. Но ведь ему что-то мешает прийти и без подготовки сказать: «Я прошу руки вашей дочери»?

ТОВСТОНОГОВ. А вот это и надо определить.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ У. Мнительность мешает, собственная мнительность.

ТОВСТОНОГОВ. Мнительность — субъективно неосознанное состояние. Мнительному человеку может казаться, что он болен. Но он не думает, что он мнительный. Нужно найти такой мотив, который может быть сознательным, а не результативным, понимаете разницу?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Он приезжал сюда уже много раз. Много раз от него ждали предложения. Нет ли у Ломова такого желания? Коли уж в этот раз он приехал во фраке, убедить в искренности, серьезности своего намерения? Поэтому такая длинная преамбула.

ТОВСТОНОГОВ. Если «убедить в искренности», то не понимаю: что ему в таком случае мешает сразу сказать о цели приезда?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Д. Он должен отрубить себе пути отступления.

ТОВСТОНОГОВ. Разве это можно сыграть? Ну, надел фрак, «отрубил», приехал, а дальше? Ломов прекрасно понимает, что у него положение критическое: столько ездил, ел и пил, что это перешло рамки приличия. Ломов не просто тянет с предложением. Сейчас попробую определить точнее: его молчание явилось нарушением всех норм приличий! Столько не ездят туда, где есть незамужняя девушка и где кормят обедами! Мы застаем тот момент, когда Ломов впервые в жизни пытается сказать роковые слова: «Я приехал затем, чтобы просить руки вашей дочери Наталии Степановны». — Вот здесь Ломов разродился. Так какое у Ломова действие?.. Почему он так путается в словах?.. Между прочим, важно, чего Ломов боится? Брака?.. В гоголевской «Женитьбе» Подколесин боится брака! У Ломова подколесинская природа?.. Я думаю, — нет. Подколесин смертельно боится брака. Он очень хочет жениться. Неистребимая жажда жениться есть его сквозное действие. И здесь в чеховском «Предложении» она есть. Но причины, которые руководят Ломовым, иные. Если у Подколесина страх перед браком, то у Ломова страх перед тем, как сказать эти слова. Вы видите, как он не может произнести этих слов. На этом построено все! Послушайте, что он говорит Чубукову *(читает фразы Ломова):* «Как изволите поживать?», «Обеспокоить вас одной просьбою», «вы один можете помочь мне», «не имею права рассчитывать на вашу помощь». Нет, он не просит помощи! Ни в коем случае!

Помните, мы говорили о законе: если глагол, которым вы выразили действие, существует в тексте, то определение сделано не верно. Глагол, взятый из фразы, из текста персонажа, формулируемый, как его действие, — нонсенс. Говорю: «Вы один можете помочь мне», и хочу, чтобы отец помог. Такое действие ничего не дает. Это тавтология.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. А причина боязни произнесения цели приезда в чем?

ТОВСТОНОГОВ. В характере Ломова... Что делает Чехов? Он задает безумно робкого, стеснительного человека для того, чтобы в кульминации довести его до разнузданного нахала. Вот же на чем строится история. Когда дело доходит до Воловьих лужков, из Ломова несется такое хамство!.. Куда делся конфуз? Когда в Ломове разбудили амбиции, принципы, он превращается в дикого человека. И чем конфузливее Ломов поначалу, тем острее пробудившийся в нем зверь! Вот за чем следит Чехов.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. А почему конфуз? Если я сделаю предложение, то уже ничего нельзя изменить? Уже жизнь будет решена?

ТОВСТОНОГОВ. Что за человек, который дожил до тридцати пяти лет и еще ни разу не объяснился? Если это странно по нашим временам, то по тем особенно страшно. Тридцать пять тогда — все равно, что пятьдесят теперь. Видимо, Ломов, когда подходил момент объяснения, почему-то всегда уходил от него.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ У. Что же все-таки его останавливало? Не совершу ли я ошибку? Лучше жить одному?

ТОВСТОНОГОВ. По-моему, нет. Вот поэтому Ломов и не Подколесин. Подколесин так рассуждает. Ломов — по-другому. Он в отличие от Подколесина не боится перемен! Он их хочет! Что нам нужно, чтобы выстрелила главная тема? Построить начало таким образом, что впереди все безоблачно! Иначе не имеет смысла все дальнейшее. Нам нужно создать ощущение ожидания идиллии. Ничто не будет мешать будущему счастью! Поэтому причина просто в страхе произнести эти слова. У него язык не поворачивается. Ну, как юноша не может первый раз произнести «я люблю». Ну, не произносится это слово. С него пот градом льется.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. А что, разве Ломов уверен в ее благосклонности?

ТОВСТОНОГОВ. Давайте подумаем, что нам выгодней? Можно решить — не уверен. Значит, он боится, что Наталья Степановна может стать строптивой женой и что с ней будет плохо жить? Можно так построить? Можно. Но, мне кажется, это уход от темы. Если тема: мелочи, которые разрушают счастье, то мечту о счастье надо задать! Нам же важно, что они из-за принципов разрушат благополучие!

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Д. А бессонные ночи для Ломова имеют значение?

ТОВСТОНОГОВ. Да! А почему он не спит? Брака хочется. И он вскакивает, сочиняет монолог объяснения.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Но неужели Ломов знает, что будет, когда произнесет ей эти слова? Разве она не может отказать? Что у женщин на уме — великая тайна. Мне кажется, Ломов сомневается в ответе дочки, иначе он не спросил бы у Чубукова: «Она может отказать?»

ТОВСТОНОГОВ. Где это? *(Перечитывает кусок.)* Ну, что вы? Ломов понимает, что отец рад предложению, видит реакцию Чубукова, и задает вопрос, ответ на который ему известен.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Я все-таки хочу понять. А если он уверен, что она может стать приличной женой, отличной хозяйкой, и счастье у них может быть безоблачное, но Ломов объяснится, а Наталья Степановна возьмет и откажет? Вдруг у нее какие-то причины? Разве он этого не боится?

ТОВСТОНОГОВ. Если она откажет, значит, причина в нем. Не так объяснился. Не тот монолог, не те слова.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. В таком случае, когда Ломов в монологе говорит, что нечего ждать «настоящей любви и идеала» — это не так важно?

ТОВСТОНОГОВ. Это Ломов сам себя уверяет! Хотя, наверное, любви такой уж великой нет. А сам-то он? Он тоже не идеал. Болезнь достигла кризиса. Уже изнемогает. Конечно, это не просто юношеская страсть. Но тут наилучший вариант! И в этом смысле женитьба на Наталье Степановне — идеальный вариант, и нет никакого страха, что с ней будет плохо! И имения их рядом! И со всех точек зрения брак будет прекрасен!

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ В. А Ломов ни в чем не виноват перед Натальей Степановной? Если помнить, что предстоят два скандала о Лужках и о собаках. Если в данном куске жизни два взрыва, значит, были и предыдущие. А, значит, вся природа их взаимоотношений такова?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно! Они же не первый день общаются.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Л. Значит, в прошлом были скандалы?

ТОВСТОНОГОВ. Да, наваждения их посещали. Причем, как, почему началось, они уже не помнят. Помнят: была чертовщина, заставила вести себя неприлично, исчезла, и остался стыд.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ С. Чубуков в начале пьесы спрашивает: «Почему вас так долго не было?» Можно предположить, что и предыдущий визит закончился скандалом?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно! И если в прошлый раз поссорились, то все это время Ломова не покидало огромное чувство неловкости. Кто виноват? Только не она! Это на него свалилось какое-то наваждение! Надо было уступать, уступать, зачем это я? Мелочность какая-то! Стыдно. За себя! Вот до чего болезнь довела! И ей неловко за себя! И она себя съедает! Но это в прошлом, с которым покончено! А сейчас впереди только безоблачное будущее, иначе мы рубим сук, на котором сидим!

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ С. Значит, прошлое не такое безоблачное? Были скандалы, амбиции, принципы?

ТОВСТОНОГОВ. Тем более они мечтают о безоблачном будущем! Поначалу только это! Какой критерий должен руководить логикой? Нам выгодно построить процесс таким образом,

чтобы нам ничего не мешало проследить, как он и она амбициями, принципами, возведенными в абсурд, разрушили собственную мечту! Увидев характеры обоих, мы поймем, что никакого счастья здесь не будет. Но это потом, а сейчас важно, что оба стремятся соединиться. Оба нравятся друг другу. Это выгодно...

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Так как же определить действие Ломова в сцене с Чубуковым?

ТОВСТОНОГОВ. Самое элементарное: заставить себя соединить слова. Выдавить из себя суть приезда во фраке.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. А контрдействие?

ТОВСТОНОГОВ. Чубуков. Только это обстоятельство, а не контр действие. Обстоятельство: живой человек, который стоит и ждет от него именно этих слов. Кому угодно бы сказал, а отцу не могу! И чем больше Чубуков помогает, тем труднее Ломову объявить цель приезда! Вот вам пример чистого обратного хода. Вы говорили, действие Ломова: «Хочу, чтобы Чубуков помог»? А напротив, чем больше Чубуков помогает Ломову, тем труднее ему сказать роковые слова. Какое действие у Чубукова в первом событии?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Самое главное, Ломов почему-то во фраке...

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. У меня вопрос: а почему Чубуков так явно удивлен? Никак не может понять, почему Ломов во фраке?

ТОВСТОНОГОВ. О-о-о-о! Как вы опять доверяете тексту! Чубуков делает вид, что удивлен. «Голубушка! Кого вижу!.. Что ж вы это так официально?» — Это же скрыть радость по поводу приезда Ломова во фраке. Он почти догадался.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Чубуков там говорит: «Денег просить приехал». Ремарка «про себя». Значит, в данном случае, мы можем доверять тексту?

ТОВСТОНОГОВ. Да-да.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Тогда что происходит? Чубуков обрадовался, решил: свершилось...

ТОВСТОНОГОВ. ...и видит: человек во фраке несет какую-то околесицу! А я-то думал! «Денег не дам». Так какое действие у Чубукова в первом событии? Процесс очень активный. К нему надо найти глагол, определяющий все его поведение...

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Р. Что-то, связанное с фраком.

ТОВСТОНОГОВ. Да, фрак здесь висит в воздухе. Иносказательно, конечно, а не буквально.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Один не может говорить из-за фрака, другой именно от фрака чего-то ждет.

ТОВСТОНОГОВ. Конечно! Фрак сбивает Чубукова с панталыку. Сначала вроде бы ясно, что человек во фраке приезжает делать предложение, а потом выясняется, что ничего похожего...

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Если деньги нужны, то тоже мог фрак надеть.

ТОВСТОНОГОВ. Особенно, если нужна большая сумма. Не дам! Мечется в загадке...

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Р. А может, Чубуков решил, что Ломов вообще прощаться приехал?

ТОВСТОНОГОВ. Это одно из возможных предположений Чубукова.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Р. Раньше, если ты часто ходишь в дом, где есть невеста, ты негласно объявляешься женихом и обязан жениться.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Р. Сколько они за все лето в саду гуляли?

ТОВСТОНОГОВ. Да, Чубуков деликатно оставлял их вдвоем. Все было. И уединения в беседке, и прогулки к прудам. А Ломов все молчит. И вот появление во фраке! Сначала — наконец-то! Нет? Тогда: неужели хочет уехать? Опять не то? Остается мысль о деньгах. И отец заметался, отчаялся.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Значит, действие Чубукова: разгадать тайну фрака?

ТОВСТОНОГОВ. Правильно. Что Чубукову мешает? Фрак. Значит, надо разгадать тайну фрака. Если кусок называется «Фрачный визит», то все сходится.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Р. Все-таки хотелось бы вернуться к действию Ломова. Вы сказали — выдавить из себя слова. Но если меня исполнитель спросит: а что мешает? Я же могу ответить: вина за столь долго не сделанное предложение рождает еще большую стеснительность. И по действию: надо справиться со стеснительностью, пытаться ее побороть?

ТОВСТОНОГОВ. Ваш вопрос требует с моей стороны еще одного очень важного комментария. Как только вы начинаете формулировать: «преодолеть вину, обиду, оскорбление», «победить стеснение», «скрыть неловкость, конфуз», — вы называете не действия, а результативные проявления. Преодоления состояния. Если не оговорено предыдущее, то актеру это ничего не дает. Но если определено направление, не нужно добиваться пуританской чистоты формулы. Потому что как только вы сталкиваетесь с живым человеком, в дело вступает индивидуальность, личность. Какое полено подбросить в печь его воображения? Чтобы пламя воспалило именно его природу? Иногда бывают случаи парадоксальные: говоришь актеру обратное тому, что дал анализ материала, а он играет то, что вам нужно. Главное — не быть догматиком! Главное — чувство органики

процесса! А дальше ведите актеров к вашему результату любыми средствами, вплоть до показа! Хотя показ — крайнее средство. Важно не приучать себя пользоваться им повсеместно. Построение зависит от индивидуальности артиста. Мы можем себе представить этакого худого, рафинированного, нервного человека. Ему свойственны и заикание, и озноб, и круги перед глазами, и падение в обморок, и так далее... Но Юрский, на которого эти приспособления легко ложатся, на съемках. И к вам попал Невинный. Вот теперь все эти качества приложите к толстомордому, сытому помещику. Не получится. У Невинного здоровая натура. Ну, глаз дергается, ну, знобит. Мало. Надо искать что-то совершенно иное. Но артист, согласитесь, талантливый, и если направить поиск в контраст стеснительности, конфузливости, а не в унисон, может возникнуть самый неожиданный результат. И, на мой взгляд, даже интереснее пойти таким путем! Так что адаптация к исполнителю необходима! Не только от материала, но и от артиста зависят глаголы, которые вы ищете. Может быть двадцать вариантов формулировок, лишь бы добиться искры жизни! Вспыхнувшая искра взаимоотношений между персонажами — руководящий критерий! Вот почему мне важно оговорить, что самое опасное, когда методология в руках сухо рассуждающего режиссера, который вроде прав с точки зрения методологии, а на самом деле он убийца. Догматик — убийца живого! Таких, к сожалению, многовато расплодилось на нашем поприще. Мне недавно один довольно известный режиссер рассказал, как он работает. До встречи с артистами придумал сцену, все определил, запомнил или записал, и только, говорит, по этому пути иду. И заставляю ленивых артистов выполнить рисунок! Я им даю рисунок, а они пусть оправдывают! Вот вам пример массового убийства. Если даже режиссер владеет формой, но не имеет представления об актерской органике, не знает, как ей помочь, ничего живого не будет! В построении формы, особенно в ее технической сфере, можно быть предельно требовательным и жестким. В работе с артистами не учитывать их природу, не вызывать на сотворчество, не создавать импровизационную атмосферу? На мой взгляд — это губительный для театрального искусства путь. Таким образом, помощью актерам нужно оперировать свободно, лишь бы в действенном направлении. Должна быть взорвана природа происходящего, разбужено воображение исполнителей, найден импульс, толчок к верному существованию. Анализ необходим для того, чтобы иметь путеводную звезду. Она освещает — откуда исходить и к чему идти. Названия кусков — критерии сути происходящего. Иногда название не выразить словами. Ну и что? Если я точно ощущаю, что здесь должно быть, я и не определяю. Я же ни перед кем не отчитываюсь. В работе с артистами я почти не пользуюсь названиями кусков. Это область режиссуры. Зачем им это? Режиссер обязан предощущать результат... А иногда одно название дает все. Сказал, — исполнители рассмеялись и сыграли в нужном ключе, в искомой природе. Если артисты методологически воспитаны, не обязательно все формулировать до конца. Они уже вас ловят на полуфразе. Уже хотят попробовать. Самое страшное, когда режиссер увлеченно говорит и не видит, что актеры готовы действовать.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Д. Скажите, а в своей педагогической практике вы добиваетесь от студентов точных названий?

ТОВСТОНОГОВ. Мне кажется это очень полезным.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Д. Вот вы сейчас говорили: иногда трудно выразить словами определение...

ТОВСТОНОГОВ. От режиссеров я требую это неукоснительно. От актеров — не всегда. Весь педагогический процесс направлен на то, чтобы приучить студентов мыслить в специфике профессии, понимаете? Будущим артистам важно уметь любой результат мгновенно переводить в

действие. Причем главное, не в теории, а на практике. Поэтому мы с Кацманом тоже посвящаем их в проблемы анализа, но по-другому, чем режиссеров. С актерами акцент на определении обстоятельств, действия. Реже — на поиске названия кусков. Иногда я не довожу анализ до конца. Десятки произведений, не могу быть готовым к каждому, не хватает терпения. Тратить с актерами два часа, чтобы мы, наконец, определили название? Нет, это непроизводительно! Черт с ним, в конце концов! Но вот с режиссерами должно хватать и ума, и терпения, головы, чтобы довести до конца анализ, потому что вырабатывается вкус мыслить не литературно, а действенно, предощущать жанр, уметь найти локальный конфликт.

Ну, идем дальше. Второй кусок.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Георгий Александрович, вопрос. Не лежит ли между первым и вто-

рым куском еще один небольшой кусок после того, как Ломов сказал: «Я имею честь»? Чубуков перебивает. «Повторите еще раз». Не есть ли это еще один кусок?

ТОВСТОНОГОВ. Кусок должен окончиться оценкой Чубукова, а не той фразой буквально. Не надо искать мозаику. Когда разрешается для обоих событие, когда цель приезда во фраке прозвучала и подтвердилась, тогда начинается новый кусок. «Я приехал просить...» Чубуков просит повторить. «Я имею честь». И Чубуков не дает ему договорить! Пошел процесс оценки: наконец-то фрачная загадка подтвердилась полностью. Свершилось то, чего он так ждал: терпеливо и долго. И начинается второй кусок. *(Читает вслух.)*\

Чубуков *(перебивая)*. Голубушка моя... Я так рад и прочее... Вот именно и тому подобное. *(Обнимает и целует.)* Давно желал. Это было моим всегдашним желанием. *(Пускает слезу.)* И всегда я любил вас, ангел мой, как родного сына. Дай бог вам обоим совет и любовь и прочее, а я весьма желал... Что же я стою как болван? Опешил от радости, совсем опешил! Ох, я от души... Пойду позову Наташу и тому подобное.

Ломов *(растроганный)*. Уважаемый Степан Степаныч, как вы полагаете, могу я рассчитывать на ее согласие?

Чубуков. Такой вот именно красавец — и... и вдруг она не согласится! Влюблена, небось, как кошка, и прочее... Сейчас! *(Уходит.)*

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. Нет ли в этот момент облегчения, что цель Ломова — не деньги? Нет?

ТОВСТОНОГОВ. Нет, и скажу почему. Мотив денег взаймы в дальнейшем не подтверждается. Мы выясняем, что Ломов не менее, а более богатый помещик, чем Чубуков. Может, человек захотеть что-то купить и ему не хватает денег? К существу дела деньги не имеют отношения. Развития этой темы нет. Чубуков, повторяю, бьется в загадке, поэтому и предположил этот абсурдный ход. Но если бы тема денежных взаимоотношений была бы проблемой этой пьесы, тогда вы были бы правы. Но раз нет — не надо заострять на ней внимание. Зачем? Рассуждение должно идти от частного к общему и от общего снова к частному. Всегда проверяйте частное общим.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. Здесь очень важная ремарка: «Пускает слезу».

ТОВСТОНОГОВ. Да. Ну, прослезился человек от радости.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. У Чехова «пускает слезу», а не прослезился.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Нарочно, что ли? Почему «пускает слезу»?

ТОВСТОНОГОВ. Ну, так что?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. Это значит, что он не прослезился.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Старик. У него просто в экстазе слезы радости появились.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. Это значит, он...

ТОВСТОНОГОВ. Что?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Нарочно заплакал?

ТОВСТОНОГОВ. Вы считаете, что отец притворяется?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. Да.

ТОВСТОНОГОВ. Нет, это жанр. Вообще у Чехова нет случайной информации, все имеет значение! Это очень важная ремарка. В ней проявляется взгляд автора на персонажа. «Пускает

слезу» не говорит о том, что отец притворяется. Это ироническое отношение Чехова к Чубукову... Вот так он растрогался! Но действительно растрогался!

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. Ну, если папа плачет искренне, про него не скажут «пустил слезу». Не покидает ощущение какой-то фальши.

ТОВСТОНОГОВ. Опять вы подвергаете сомнениям то, что мы определили и выдвигаете то, что нам не выгодно. Нам невыгодна фальшивая реакция отца. Нам нужно, чтобы со всех сторон было обостренное желание благополучного исхода. И папа спит и видит, и дочка мечтает, и Ломов уже не может без жены! Все страждут! Не надо это подвергать сомнению. Если отец делает вид, что растроган, значит, он не рад предложению? А ему нужно вот так *(Жест рукой поперек шеи.)* избавиться от дочки! Иначе жизни у него нет! Вот что важно! Растрогался, пустил слезу, но не потому, что они будут счастливы, а решается его личная проблема: ну, ее, наконец, к чертовой мате-

ри, неужели я поживу теперь спокойно!? Вот что это! Но искренне!

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. Тогда, забегая чуть-чуть вперед, почему же отец не сказал дочке, что Ломов приехал к ней с предложением?

ТОВСТОНОГОВ. Как? Он же ей намекнул: «Купец за товаром приехал». А дальше сюрприз!

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Что у Чубукова по действию?

ТОВСТОНОГОВ. Ну? Какие размышления?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Д. Не дать слова Ломову сказать! И быстро позвать дочь!

ТОВСТОНОГОВ. Не терять времени, побыстрее позвать дочь — не дает нам игрового момента. Как это влияет на поведение Ломова?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ У. Важно, чтобы в Ломове не погас пожар! Чтобы не передумал в последнюю минуту.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Поддержать Ломова.

ТОВСТОНОГОВ. Как сюда включается Ломов? Какое у него действие?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ С. У него процесс оценки.

ТОВСТОНОГОВ. Да, оценка, может, более длительная, чем у Чубукова, но она рождает и цель, и действие, и новый ритм во втором куске.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. А вам не кажется, что Ломов испугался такой реакции Чубукова и хочет сбежать? И у него по действию: не дать себе уйти отсюда? Ведь хочется уйти?

ТОВСТОНОГОВ. Почему вы ему все время Подколесина приписываете? Мы же договорились: Ломов стремится к браку!

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Р. Камень с души и у того, и у другого.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Ч. Отец растроган и Ломов тоже.

ТОВСТОНОГОВ. Да-да. Ломов растроган, очень растроган. Я уже говорил: задает вопрос, который ему заведомо ясен: «Могу ли я рассчитывать на ее согласие?» А мы предполагаем, что он боялся совсем другого. Так какое действие у Ломова?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ С. Избавиться от поздравлений. Иначе не сосредоточиться. Чубуков не дает Ломову вернуться за кафедру, а ему нужно собраться на второй этап.

ТОВСТОНОГОВ. А у Чубукова?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ В. Здесь даже некоторая растерянность у Чубукова по результату. Он явно не спешит. Монологом разродился. В ремарках «обнимает, целует», потом не убегает за дочкой, а «уходит». «Что же я стою? Опешил, совсем опешил».

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ С. А, может, Ломов даже задерживает Чубукова? Хочет максимально напитаться его оценкой? Она дает ему силы на дальнейшее?

ТОВСТОНОГОВ. Растянуть прекрасное мгновение? И самому успеть передохнуть?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ С. И Чубуков не торопится! Столько времени ждал, а сейчас не ожидал, что это произойдет. Он даже план действий не выработал.

ТОВСТОНОГОВ. Ритм высокий, а темп нулевой?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ В. Да! В некоей догадке уходит, как дочке сказать? Впрямую? Или ничего не говорить? Просто вызвать сюда, к Ломову? Как их свести?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Это в результате события, а что внутри? Здесь что играть? Здесь-то он их не сводит?

ТОВСТОНОГОВ. Почему? Здесь есть что играть. Через оценку предложения Ломова придумать, что ему делать на радостях? Как повыгоднее Ломова свести с дочкой? Я бы на этом остановился. В ваших рассуждениях уже есть то, что можно проверять практически. А дальше с артистами можно найти уточненный вариант.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. А название второго куска «Свершилось»?

ТОВСТОНОГОВ. В общем, правильно. Но я не думаю... Что нам дает название куска? Когда он играется, режиссер проверяет, получается эффект названия или нет? Правильно? Ну, и что дает название «Свершилось»?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. Очень результативное название?

ТОВСТОНОГОВ. Оно и должно быть результативным! Но разве такой должен быть результат?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Ч. «Баба с возу — кобыле легче»?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. Как сюда включается Ломов?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Ч. А кто бабу подхватит кроме него?

ТОВСТОНОГОВ. Часто названия кусков выражают пословицами. «Не было ни гроша, да вдруг алтын». Но это, как и всякая аналогия, мало что дает. Некоторым образом, объясняя суть, не определяет точного градуса происходящего. **А в названии события должен ощущаться именно градус, чтобы он стал впоследствии нашим критерием, контролером.** Его и не будет нам доставать в процессе построения, в процессе практического действенного поиска. Все вроде бы и разобрано, и играется верно, а результат не получается. А какой результат? Как он определен? Приблизительно. Вот и последствия.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. В первом куске удалось разобраться в обстоятельствах. Стало понятно, что там играть. А здесь не покидает ощущение, что до малого круга не добрались, не докопались.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. Если название первого куска «Фрачный визит», то название второго так и повисло... Трудно точно определить.

ТОВСТОНОГОВ. Да, вы правы. Это не так просто. Вот и сейчас мы не смогли найти. Будем считать, что второй кусок не найден точно.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Д. Отправные точки нашли.

ТОВСТОНОГОВ. Хотя приблизительно все ваши предположения верны, нет ощущения ясности. Значит, надо будет вернуться еще раз, когда все остальное прорисуется. Пойдем дальше. Монолог.

Ломов. Холодно... Я весь дрожу, как перед экзаменом. Главное — нужно решиться. Если же долго думать, колебаться, много разговаривать да ждать идеала или ждать настоящей любви, то этак никогда не женишься. Брр... Холодно! Наталья Степановна отличная хозяйка, недурна, образованна... чего ж мне еще нужно? Однако у меня уж начинается от волнения шум в ушах. *(Пьет воду.)* А не жениться мне нельзя... Во-первых, мне уже тридцать пять лет — возраст, так сказать, критический. Во-вторых, мне нужна правильная, регулярная жизнь... У меня порок сердца, постоянные сердцебиения, я вспыльчив и всегда ужасно волнуюсь... Сейчас вот у меня губы дрожат и на правом веке живчик прыгает... Но самое ужасное у меня — это сон. Едва только лягу в постель и только что начну засыпать, как вдруг в левом боку что-то — дерг! и бьет прямо в плечо и в голову... Вскакиваю, как сумасшедший, похожу немного и опять ложусь, но только что начну засыпать, как у меня в боку опять — дерг! И этак раз двадцать...

Ломов говорит: «Холодно». Значит, все предыдущее должно строиться на полном контрасте. Что-то звенит в воздухе, ощущение жары. Все это для того, чтобы, оставшись наедине, Ломов мог сказать «холодно». И что? На чем строится монолог? На каком действии? Ну, как вы определяли? Совсем никак?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ У. Сказав отцу «я прошу руки вашей дочери», ему нужно подготовить себя ко второму барьеру: «Я прошу вас стать моей женой».

ТОВСТОНОГОВ. Чего Ломов так и не произнес, кстати... Итак?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. Накачивает себя.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Накачивает — глагол, но не действие.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. Ищет в себе силы для признания.

ТОВСТОНОГОВ. Какие еще мнения?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. До встречи с вами у нас было несколько вариантов. Но все они сейчас отпали. Все они, так или иначе, были связаны с тем, что ему надо решиться. Но слово «решиться» есть в тексте у Ломова. Значит, это действием быть не может. И все это похоже на действие в первом куске.

ТОВСТОНОГОВ. Но там он хотел выдавить из себя эти слова.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Д. Он их произнес.

ТОВСТОНОГОВ. Полгруза сброшено, да.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Но ему все равно надо их произносить.

ТОВСТОНОГОВ. Но кому? Тут барьер повыше, чем Чубуков. С Чубуковым как с мужчиной легче говорить, чем высказать все ей самой.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Р. Значит, с Чубуковым он долго собирался произнести эти слова, нако-

нец, выдавил, грубо говоря, разобрался. А теперь, когда его оставили одного, все сначала? Опять надо собирать себя. Опять все с нуля?

ТОВСТОНОГОВ. А мне кажется, Ломов уже на фанфарах! На высоте! По ритму уже на высоком градусе! С этих нот начинается монолог.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ У. По результату ликование идет?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ С. Но это не ложится на текст. Не сойдется!

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Д. А если бороться с текстом? Он сейчас на радости.

ТОВСТОНОГОВ. Вы видели у Эфроса «Женитьбу»? Как интересно сделано начало! Меня просто покорило! Сколько раз я видел: сидит Подколесин и сладко мечтает. «Вот как начнешь эдак один на досуге подумывать, так видишь, что, наконец, нужно точно жениться. Что, в самом деле?» А тут вдруг сходу взять на такой высоте?! Обрушить на зал неистребимое желание жениться!? «Что? В самом деле! Живешь, живешь, такая скверность становится!!» С такой ноты взять? Как неожиданно! И как прекрасно органично легло на гоголевский текст! Начать пьесу о слабом человеке с такой силой! Прямо обратным ходом! Опрокидывание всех привычных представлений. Гоголь не только не теряется, а выигрывает. Какой поворот! Но ничего не нарушено! Вот пример свободного, раскованного и в то же время ненасильственного отношения к автору. Никакого насилия над Гоголем. А поворачивается все. Выталкивается мысль мощная! Ритм непривычный! Ничего не нарушено. Действие на неукоснительных обстоятельствах, а не на отвлеченном мышлении... Сколько в спектакле прозрений!.. Грандиозная, конечно, история с Яичницей. Как это прекрасно найдено: трагическая фамилия. Лежит вроде на поверхности. Человеку неудобно. Никто никогда не обращал внимания. Мне в голову не приходило. Ну, всегда Яичница и Яичница. Само по себе это смешно. А оказывается, это совсем не смешно. Человеку фамилию свою неудобно произнести. Драма жизни. И как это все по-настоящему! Как прожито. Ничего искусственного! Совершенно органичная атмосфера. Ну, так что же с действием Ломова? Я почему вспомнил об Эфросе? Тут можно пойти разными путями. Один и тот же текст можно подчинить разным решениям. Можно по результату довести болезнь до максимума, а можно — до предела ликование, которое рвется из него! Впереди предстоит безбрежное счастье! Я бы пошел по второму пути! Опять-таки, исходя из общего. Мы знаем, чем это кончится. Правда?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Д. Конечно! Вперед, вперед!

ТОВСТОНОГОВ. Если уж он взял первый барьер, то уж второй возьмет мастерски! Я бы сделал оптимистически! С верой в победу!.. Но нужно найти глагол.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Д. Настроить себя на победу!

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ С. Что ему сейчас мешает? Сказать «волнение» — ничего не сказать. Когда я точно определяю действие, то вижу мизансцену. А сейчас представить себе не могу, что может Ломов делать? Безвольно сел? Нет. Принял таблетки, запил водой? Нет. Снял фрак и обнаружил, что холодно? Снова надел?

ТОВСТОНОГОВ. А вот как раз все это вместе и может быть! Ломов не находит себе места. Не в силах взять себя в руки! Войди посторонний, он застанет Ломова в неприличной позиции. А он обязан себя взять в руки взять! Ему нужно откинуть все сомнения. Это не монолог. Это от-

чаянный спор! Так может вести себя взвинченный человек, когда он один! Аномально! Тогда кусок пойдет на большой высоте! Этюд на одинокого безумца. И он сам чувствует. Культивирует даже! Я вслух разговариваю! Почему о болезни? А я даже рад, говоря о болезни! Вот она какая у меня! Сегодня и это болело, и это! Но все это кончится, пройдет! Кончатся мои дергания! Ночные вскакивания! Это можно сыграть! Вот, мне кажется, тот градус, ритм, в котором должен идти монолог! И даже интереснее, если перед нами не ипохондрик, а наоборот, сангвиник. Помещик, который сам выезжает на работу. Проводит все время на воздухе, на коне. Хорошо катается.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ С. Но «взять себя в руки» это из цикла «скрыть неловкость». Борьба с состоянием, с дерганием.

ТОВСТОНОГОВ. У нас с вами спора не получится. Очень трудно найти точный глагол. Особенно, если вы не распахали, что мешает? Если не раскрыты обстоятельства, то даже точный глагол может не сыграть. Но если в контексте обнаруженных обстоятельств, глагол начинает проявляться. Даже в пробах... Читаем текст. Что это? Действительно играть дергания? Если обстоятельства определены, то тогда иногда даже не глагол, а два неизвестно откуда слетевших слова попа-

дают на распаханную почву. Глагол вне сопротивления ничего не дает. По тексту дергания, а по обстоятельствам?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. Но вот к чему идти? Как назвать кусок?

ТОВСТОНОГОВ. Можно назвать «На пороге счастья»!

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. «Перед восходом солнца!»

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Ч. «Перед заходом!»

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Георгий Александрович, если Ломов уверен в ее благосклонности, все-таки какая-то неправда в трактовке. Вот, Наталья Степановна входит, Ломов говорит ей: «Прошу вас выслушать меня... Вы удивитесь и даже рассердитесь»... Ну, что Ломову ей говорить это, если он в ней уверен, если заранее знает, что она согласна?

ТОВСТОНОГОВ «Удивитесь и даже рассердитесь» может быть сказано как форма угодничества, а не буквально. Ведь Ломов сам понимает форму своего неприличия. Столько молчал. Столько упущено! А если мы предположили, что уже были ссоры из-за принципов — тем более! Он должен быть наказан! И даже предполагает — как! У него есть сценарий, маленькая пьеса. Он ожидает, что кроме удивления, она еще и рассердится.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Что у него по действию?

ТОВСТОНОГОВ. Мне кажется, здесь есть серия пустых светских фраз, через которые он продирается. Он же словами оттягивает цель, а слова потерялись и лезут черте какие. И чем они нелепее и противоречат обстоятельствам, тем меньше она начинает верить, что он хочет просить ее руки. Тем более, он предполагает, что она может рассердиться. Но я пойду на это. Я столько молчал. Я виноват. Я сейчас обрисую ситуацию в целом. Начну с детства... Детские годы и юность еще не предвещали любви, не было знаков свыше! Поэтому молчание мое в этот период времени оправдано...

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. По действию — оттянуть катастрофу? А катастрофа должна произойти.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ С. Не понимаю! В чем катастрофа? Она может высмеять? Упрекнуть, устроить истерику, скандал? За что?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. За то, что он столько лет молчал!

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ С. Но если он предчувствует, что она будет рада, счастлива!

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. Но для приличия она обязана! И он сам это понимает!

ТОВСТОНОГОВ. Если последует ее упрек, он может завестись. Пойти опять на какой-нибудь принцип!

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Вот тогда катастрофа?

ТОВСТОНОГОВ. Поэтому своим рассказом издалека — избежать ее упреков! Логически от них уйти. Чтобы не повторилось его кошмарное прежнее поведение. Ну, что? Я думаю, вам понятен принцип анализа? Ход рассуждений?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Как бы вы определили действия в сцене с лужками? Хотя бы приблизительно. Они же хотят не просто победить в споре? И доказать, что лужки мои? Или прекратить спор?

ТОВСТОНОГОВ. Мне кажется, я говорил об этом, когда вожжа попала, то не унять.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Но вот попало.

ТОВСТОНОГОВ. Взрывы должны быть страшные. Но как к ним прийти? Выстроить подход — самое главное! Мне кажется, действие — максимально оттянуть срыв. И где-то, когда осталось совсем немножечко, когда нам кажется, что кто-то уступит, вот-вот скинет эту пелену и наступит либо перемирие, либо кто-то скажет «это шутка», здесь и должен быть взрыв! И важно так рассчитать, чтобы Воловьи лужки были не выше, чем Угадай и Откатай. Но природа, мне кажется, вот эта. Кинуть все ресурсы на оттягивание открытого столкновения. Именно здесь проявится, разбудили вы импровизационную природу артистов или нет? Обязательно по результату надо высечь юмор. Здесь огромная возможность добиться разнообразия приемов и ходов для попытки уйти из зоны ринга, а потом два взрыва, где второй должен быть сильнее первого. Оба не хотят скандала. Понимают, что это какое-то безумие! И еще интересно, что они оба этого боятся. Оба чувствуют возникновение в себе какого-то желания. Чертовского! Оба знают за собой грех. Они же не первый день общаются. Более того: они еще даже не предполагают, на какую тему вновь могут

столкнуться. Предмет спора каждый раз новый. Он возникнет и для них самих неожиданно.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. Если вся природа взаимоотношений Ломова и Натальи Степановны такова, то какое чувство испытывают они от этого по результату?

ТОВСТОНОГОВ. Наваждение, наваждение!

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. Наваждение, которого оба боятся?

ТОВСТОНОГОВ. Да, я так понимаю.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. И оба хотят его предотвратить?

ТОВСТОНОГОВ. Совершенно верно.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. И оба стесняются после того, как происходит скандал, и им неудобно друг перед другом?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно, вот именно с этого и начинается второй скандал. С огромного чувства неловкости, когда они поссорились. Как? Почему? Что это было со мной? Нелепость и недоразумение какое-то. Это сначала надо разрешить, а потом объяснить, причем спокойно, чтобы не поддаться раздражению. И тогда тем нелепее, и тем парадоксальнее все последующее. Угадай и Откатай! Ну, что тут говорить? Одна — собака, а другая — черт знает что. (*Читает.)* Вот, пожалуйста. «Страшное сердцебиение»... Нога онемела... В боку дергает»... «Простите, мы погорячились... Я теперь припоминаю. Воловьи лужки, в самом деле, ваши». *(Читает дальше до фразы Ломова: «Я из принципа».)*

«Я из принципа!» — Вот что важно! Это слова определяющие. Принцип ему кажется выше всего на свете. Принцип! Даже Воловьи лужки не важны с Откатаем, а важен ПРИНЦИП, который выше всего остального. Они собираются жить вместе! И собаки будут общие, и Лужки! Но ПРИНЦИП над всем!

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. Наваждение — согласна, но откуда в них возникает желание наваждения? Что они испытывают: страх или удовольствие? Они, по-моему, как наркоманы без этого не могут жить!

ТОВСТОНОГОВ. А зачем вам это? Зачем?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. Нет?

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Д. Тогда они изначально противны друг другу.

ТОВСТОНОГОВ. Вам кажется, — они хотят скандала, а мне, — что они борются с ростком возникшего в себе желания скандалить. Вот потому и наваждение, что это от них не зависит.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. Но если они борются с наваждением, то лучше им не встречаться.

ТОВСТОНОГОВ. А брак-то нужен! Нужно жениться, замуж выходить!

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. Жениться надо, но на другой.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Ч. Нету другой!

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Р. Не только нету, но они еще и получают удовольствие!

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. Наваждение в первый момент рождает неловкость, а потом, когда они расходятся...

ТОВСТОНОГОВ. Когда расходятся, остается ощущение страшной неловкости...

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. А потом проходит неловкость, и им снова страшно хочется скандала.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Р. Их просто несет. *(Спор.)*

ТОВСТОНОГОВ. Наваждение бессознательно. Они им не управляют. Поэтому я и предложил это слово — «Наваждение». Но, вероятно, может быть и такое решение. Сейчас это не принципиально. Не принципиально! Возможно, они садистически получают радость от ссоры. Возможно. Но это другое решение, и я не знаю, подчинится ли ему пьеса? Ранее предложенному решению пьеса подчинится — это я точно знаю. А подчинится ли вашему прочтению, можно решить эмпирическим путем.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ М. Я говорю об обстоятельствах, заданных автором. Если Ломову ехать больше не к кому, а ей выходить не за кого...

—Почему он так долго не появлялся? Почему заикается? Почему не уверен в ее согласии? Да потому что был очередной принципиальный скандал. Поругались на смерть. Вот он долго и не был. И теперь боится: рассказала ли отцу? Простила ли?

—Он все взвесил — скандалы, болезнь, значит, жить один не могу. Но она не идеал. Ждать идеала? Женитьба — компромисс. Выхода нет. Надо более не спорить. Уступать во всем.

—Но неизвестно, как его сегодня примут? Надел фрак. Какое здесь в таком случае действие? Значит, прощен. Это главное!

—Все равно мечта о лучшей жизни. Ломову надо найти компромисс между болезнями, скандалом и счастливым будущем.

ТОВСТОНОГОВ. Сейчас мы вернемся к тому, с чего я начал. Пьесы Чехова, его рассказы поддаются разному толкованию. Мы взяли на поверку произведение, условно договорившись, что нас интересует частное, — анализ кусков, поиск микро-конфликтов, а общее — трактовку мы затрагивать не будем. Но, как выяснилось, это тоже трактовка. От интерпретации никуда не деться! Я могу априори предполагать, что и ваше решение возможно. Оно требует другого сквозного, логики, цепи конфликтов, построения — всего другого. Важно, чтобы методика была та же. Если вы сумеете при помощи методики убедить нас заразительностью исполнителей, я сниму перед вами шляпу и скажу: «Вы сумели неожиданно для меня решить Чехова». Или, если увижу, что не получается, скажу: «Материал этому не подчиняется. Или вы не смогли довести с исполнителями логику до конца или иная причина, но что-то не сходится». Утверждать, что верно, а что нет — нельзя. Я и не берусь этого делать. Я исхожу из толкования, которое мне кажется естественным и верным, чтобы раскрыть вам метод анализа. Вы тем же методом откроете пьесу по-другому. Поэтому наш спор бесплоден. Спор о толковании можно решить только спектаклем, реально выстроенным сценическим произведением, которое либо убедит, либо нет. Возможно, Ломов и Наталья Степановна получают радость от борьбы за то, чье мнение победит, за то, чье прозвучит последнее слово! Возможно, они борются за главенство своих принципов и хотят нового столкновения, стремятся к нему, как к самому сладострастному моменту жизни. Лично я так материал не ощущаю, но утверждать «так нельзя» не берусь.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Георгий Александрович, вот часто приходится слышать: «Это не Чехов, это не Толстой!» Как вы относитесь к таким мнениям?

ТОВСТОНОГОВ. Я их ненавижу.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ О. Вы не могли бы поподробней о вашем отношении?

ТОВСТОНОГОВ. У каждого есть каноническое представление о том или ином авторе. Свое личное представление. Но объявлять с этой точки зрения — «Это не Чехов, не Толстой, не Достоевский»? А кто дал право на это объявление? Авторы? Кто есть истина высшей инстанции? Я могу сказать, что ни «Чайку», ни «Три сестры», ни «Вишневый сад» у Эфроса не принимаю. Могу поделиться — почему. Я считаю, что главное в Чехове — неистребимая любовь автора к персонажам. Любовь, понимаете? «Палата № 6». Художественный прием в этом произведении выражен с особой силой и наглядностью. Чехов влюбляет нас в главного персонажа. Влюбляет. Для чего? Для того чтобы, демонстрируя распад человека, паралич воли, заставить вас его ненавидеть. И какого трагического эффекта он добивается, именно потому что вы его любите!? Понимаете мою мысль, да? Если вы не полюбили Прозоровых, то не будет драмы в четвертом акте. Поэтому, когда идет разговор о разоблачении трех сестер, что они сами, как Наташа, такие же мещанки, где для меня граница? Именно для меня? Все, о чем я говорю — это, на мой взгляд, а

не нечто безусловное! Как угодно можно трактовать пьесу, но если вы лишите меня любви к персонажам, вы убьете Чехова! Можно смещать тему, жанр, характеры, но не эту пуповину, которая и есть особенность драматургии Чехова. Все равно четвертый акт положил Эфроса на лопатки. Все равно его сыграли, как бабушка Подобродари велела! Никуда не деться! Полк уходит, сестры плачут, только поздно! Три акта мы смеялись над мещанством сестер. Поздно. Вот когда я смотрю такого Чехова, где нарушен его импульс, главный отправной ход, то думаю: для меня это не Чехов. Не его художественный способ воздействия. Когда же говорят: «Не Чехов», — потому что нет привычного представления: почему не идет дождь, почему ничего не капает, где реплики, которые тихо говорят? Вот если это имеется в виду, когда говорят «не Чехов», то цена этому пять копеек. Налицо готовое штампованное консервативное мнение.

Иногда переходящее в область курьезов. На первом спектакле «Горе от ума» я сидел в зале, а со мной рядом полная дама с высокой грудью. У нас был пролог — представление персонажей. И когда церемонимейстер представил: «Александр Андреевич Чацкий!» — она развернула к своему соседу высокую грудь и громко произнесла: «Но он же был красавец!» *(Смех.)* Будто она была с ним знакома! *(Смех.)* А потом безапелляционно: «Нет, это не Грибоедов!» Вот это из той же оперы!

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ Ч. Георгий Александрович, что, по вашему мнению, предпочтительнее? Сначала провести для себя вот такой анализ, а потом искать роман жизни? Или сначала роман, а потом выбирать типическое, что свойственно данному произведению?

ТОВСТОНОГОВ. Для меня это параллельно. Почти одновременно. Когда я делаю анализ, строю отбор обстоятельств. Думаю о типическом. О поместье, какое оно? О поездках Ломова сюда, сколько раз был, почему столько не был? Миллион почему? О прошлом и о будущем. Конечно, нужно стремиться сочинить роман. Но исходные обстоятельства — уже его начало. А дальше — фантазия на все темы жизни персонажей. Но фантазия не абстрактная. Не разобравшись в каком-то слое обстоятельств, не будет питания для фантазии. Цель — **выйти за грани выбранного вами произведения,** ощутить персонажей **во всей полноте их жизни. Но это цель!** А сначала сам материал. Из анализа обстоятельств вы берете питание, выстраиваете роман, а потом возвращаетесь к анализу на основе романа жизни, чтобы все уточнить, довести. Потом, наоборот, уже роман вас питает! Помогает выверить, довести всю проделанную работу до четкого выстроенного режиссерского варианта, где каждое название куска определено, где вы предощущаете цепочку конфликтов. Без этого не имеете права идти к артистам. Без двух этапов: романа жизни и анализа. А вот теперь вы можете считать, что готовы к встрече. Нет лишнего волнения. Вы творчески спокойны. Уже хочется репетировать! И начинается новый этап в профессии режиссуры. Войти, сесть за стол. Напротив артисты. И вы уже имеете право их вести за собой. Вы можете ответить на любой вопрос, потому сочиненный вами роман дальше, объемнее анализа. И вы погружаете артистов примерно в тот же процесс, который сами прошли. Я, например, всегда на первом этапе только этим и занимаюсь. Поначалу не люблю деклараций, экспозиций, почти не касаюсь замысла, не рассуждаю о повороте на сегодняшний день, отдельно стараюсь этими проблемами не заниматься. Еще никакого разговора о решении. Погрузить исполнителей в обстоятельства! Подробнейшее исследование! Уже там возникают вопросы общего характера, тупики. Конечно, вы должны быть впереди. Обязаны ответить на любой вопрос. Но важно уйти от общих абстрактных рассуждений. Только по необходимости. Минимум времени на большой

круг. Пусть лучше копятся вопросы, тупики. Потом вы к ним многократно вернетесь. А сейчас к локальном обстоятельствам!! Частное! Сначала изучить обстоятельства. Сначала — жизнь и совместное исследование логики автора. А, пройдя первый этап, можно поворачивать исполнителей на то решение, которое у меня возникло в результате домашнего анализа. И невольно начинается толкование. Но они уже осведомлены, они психологически готовы к восприятию.

А без этого зерна попадают на асфальт. Понимаете? Вот когда артисты прошли весь путь, когда вы их погрузили в отбор обстоятельств, когда они с вами на одном уровне понимания, отношения к материалу, тогда вы их невольно подводите к решению. Они уже существует в логике рассуждений, в действии, в названии. Предощущают результат, повороты. Понимают, почему толкование этого события такое, а не иначе. Они уже готовы к поиску меры условности.

Максимально все знать, чтобы, придя к артистам, отбросить знание. Я ведь репетирую без экземпляра. Если ставлю Чехова, Достоевского, то строю логику и не помню, какие там слова. Если фраза совпала, то я в логике автора. Если нет — пересматриваю всю логику построения.

Важно знать ЧТО. И не бояться признаться коллективу, что не знаешь КАК. Наоборот. Сделаешь вид, что знаешь все, и при малейшем промахе навсегда теряешь уважение.

Я всей своей жизнью сделал одно открытие: самое важное — это воспитать в себе импровизационный путь репетиций. И чем больше живу, тем больше это понимаю. Режиссерский талант — это способность создать вокруг себя импровизационную атмосферу. Я ищу в себе эту импровизационную природу всю жизнь!

А теперь я возвращаюсь к тому, с чего начал. Почитайте в моей книжке главу про «Мудреца».

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Это не глава, это подглавка. Приложение к главе «О методе».

ТОВСТОНОГОВ. Да-да. Запись лаборатории. Там достаточно подробно, осязаемо сделан анализ «На всякого мудреца довольно простоты». Мы занимались практически тем же, о чем сейчас с вами говорим за столом. А потом я из лаборантов сделал артистов, и мы стали репетировать. Запись занятий была мной отредактирована до тех кондиций, которые уже дают ясное представление об этой проблеме.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ П. Там доведено до физического действия. А сегодня мы выбрали направление поиска.

ТОВСТОНОГОВ. Поэтому я и обращаю вас к анализу, где он сделан более явно, полнокровно и точно. Понятны принципы анализа, особенно если читать вам, людям профессиональным. Вам это будет легко постичь, поскольку вы находитесь в кругу подобных вопросов.

Осень 1977 г.
ЛГИТМиК ЧЕТВЕРТЫЙ РЕЖИССЕРСКИЙ КУРС ПОКАЗ САМОСТОЯТЕЛЬНЫХ РАБОТ

Товстоногов сказал, что во вчерашней его беседе с Аркадием Иосифовичем (Кацман болен) выяснилось главное препятствие в проведении зачета: почти невозможно собрать актеров разных театров в один день. Но если зачет состоится через два месяца в понедельник, когда в большинстве ленинградских театров выходной день, то, вероятно, можно договориться с артистами на одиннадцать часов утра.

Староста пообещал поговорить со всеми артистами и сообщить на следующем занятии результат переговоров.

Георгий Александрович предложил проводить обсуждение после каждой показанной работы, но, в зависимости от степени готовности, он будет просить актеров либо остаться на обсуждении, либо, поблагодарив их, побеседует только с режиссером,

Рассказ В. Г. Распутина «Встреча».

После показа Товстоногов попросил актеров остаться в аудитории:

— Присядьте поближе, побеседуем. Ну, что ж, на меня ваша работа произвела хорошее впечатление и, прежде всего, общей правдивой тональностью. Приятно, что артисты нигде не врут, но, тем не менее, у меня есть кое-какие пожелания...

Актриса сделала попытку оправдать свое неловкое положение в начале показа.

— Мы так и не договорились: чем я живу? Я понимаю, зачем меня Николай привел в гостиницу или нет?

Режиссер обиделся:

— Почему не договорились? Договорились! Ей неудобно, как и вам, но это неудобство — сейчас чисто актерское — надо включить в сценическую жизнь.

Актриса решила вынести конфликт с режиссером на суд мастера.

— Вы мужчина, у вас своя логика, но ведь может быть и так: сколько лет прошло. Он меня привел сюда, у него свои цели, а я думаю совсем про другое: «Поседел, полысел», — и это меня отвлекает.

Георгий Александрович извинился за претензию на проникновение в тайну женской логики, несмотря на то, что он, как и режиссер, да, кстати, как и автор рассказа, тоже мужчина.

— А, может, она понимает, зачем он ее сюда привел?! И что? Ну, зайду, посижу, а если не захочу, то ничего ЭТОГО не будет! Разве так по женской логике не может быть? Больше того, мне кажется, что поначалу она смутно, но даже хочет этого, запретного. А как выпила, так пропадай моя телега, все четыре колеса! Была — не была! Это даже необходимо, только в таком случае сыграет потом «не мылься, не будешь мыться»! Не надо играть неловкость и попытки ее скрыть. Всегда в скрытии неловкости есть что-то искусственное, наносное, псевдоинтеллигентское. А в открытости — пусть грубой и резкой — чистота и простота. Скрывая неловкость, вы невольно начнете наигрывать, врать, набивать себе цену, производить впечатление чистюли...

И режиссер, и актриса, минуту назад готовые чуть ли не порвать отношения, как-то вдруг примирились.

—Хорошо, что мы сейчас об этом поговорили. Я считал, что не может вот такая женщина прийти в номер к мужчине, не ожидая последствий. А что играть, кроме как скрыть неловкость, решить не мог.

—А я сопротивлялась этому действию и только. А почему, действительно, я не могу прийти к нему, зная, на что иду? Могу. А потом, когда узнала про измену мужа, все повернулось, сама не понимаю почему, но повернулось: Ивану не изменю даже посмертно.

— Да, — поддержал Товстоногов, — вот здесь сработала не осознанная, не зависящая от женщины, не всегда даже понятная алогичность: минуту назад одно, а сейчас — нет, не могу, уйду, все...

Кстати, после того, как вы узнали про измену Ивана, где Николай понимает, что вы любите еще первого мужа, вот этот последний кусочек текста надо, знаете, как говорить?.. Вы сейчас играете длинный процесс осмысления предательства мужа. А надо осмыслить и... как это ни парадоксально, сказать Николаю прямо в глаза. По действию как бы поделиться... Причем не хочу ему делать больно, а делаю еще больнее, понимаете? И не хватает пластической выразительности. Какое кресло? Нужно его максимально использовать, а вы в нем так аморфно сидите.

—Мне не хочется влезать в партнера, Георгий Александрович!

—А почему «влезать»? Разве я сказал об этом? Наоборот, надо сыграть от партнера. Общение «лоб в лоб» оставим для плохой драматургии, а это прекрасный рассказ, и, повторяю, симпатично, что он сделан на правдивой основе. Если наш зачет совпадет с премьерой «Последнего срока», то приглашу Валентина Григорьевича на показ...

Несколько общих замечаний.

Первое, что, на мой взгляд, надо сделать — это дать героине авторский текст в самом начале. Почему говорит один Николай? Не оправдано. И самую последнюю реплику тоже отдать ей. Пусть в конце он расскажет, как они ехали в трамвае, а она про пассажиров, которые посмеивались. Есть возможность сыграть, что, в конце концов, она ему все простила.

—Я должна сказать эту реплику как Распутин?

—Почему как Распутин? Как актриса.

—Как актриса, понявшая Распутина?..

—И простившая все Николаю... Второй момент: опьянение. Тут я ничего не понял. Пили-пили, оставались трезвыми, но прозвучало: «Я пьяная», — и вдруг вы оба тут же опьянели. Почему не постепенно?

—Мы боялись наиграть. Мне казалось, что опьянение может пошло выглядеть. Ведь, в конце концов, дело не в нем!

—Но и в нем тоже! Режиссер проконтролирует, чтобы это не было пошло, но исключать опьянение, обстоятельство, развязавшее и языки, и руки, нельзя. У такого автора, как Распутин, нет случайных деталей. Ваша фраза «я пьяная» должна прозвучать как посткриптум, но сначала процесс. Текст должен прозвучать после того, как мы некоторое время наблюдали за сменой вашего состояния, иначе пропускается целое звено жизни.

Следующее замечание. В начале и в конце рассказа звучит фонограмма. Значит, и самый главный момент в середине отрывка должен быть озвучен. Я бы не настаивал, если бы у вас была настоящая дверь. Что мы сейчас видим? Николай вытащил ключи, куда-то отошел, отвернулся от нас. Я не понимаю, что он там делает? Вдруг слышу следующую реплику героини, меняющую линию поведения Николая. На самом же деле должно быть все наоборот: от того, что он запер номер, поменялось действие у нее!

Еще один момент. Напомните, пожалуйста, авторский текст про то, как Николай сбегал за вином. Во-первых, надо вымарать «шумно дыша», иначе актеру действительно нужно будет изображать шумное дыхание, а во-вторых, так ли уж важен этот текст?

— Он в одиночном номере в чужом городе. У него все приготовлено, — пояснила режиссеру актриса, — не привел бы эту бабу, притащил бы другую... Вот наездитесь, посидите по номерам, узнаете!

Товстоногов засмеялся.

— Не знаю, насколько мы убедительны в знании женской логики, но вот женщина предъявляет права нам с вами на знание логики мужской.

Режиссер не согласился.

—У Распутина нет и намека, что Николай мог кого-то привести, что ему все равно, какая баба. Я категорически с этим не могу согласиться!

—Но кореша-то он мог встретить, — спросил Георгий Александрович. — Конференция, город, встречу кореша, выпьем, поэтому куплю все заранее. У мужчин, и в этом я согласен с актрисой, вино и закуска могут быть куплены заранее, а с вами согласен, что это может быть и не связано с женским вопросом. Просто так. «Вот, припасено!» — Сказал и достал бутылку... И последнее. Мне показалось, что в первой половине рассказа существует некоторая нивелировка

предлагаемых обстоятельств. Их обязательно надо обострить. Не надо бояться даже внешнего

проявления резкости. Можно вдруг неожиданно резко, грубо обрубить Николая: «Хватит!» Чтоб у него руки отсохли... А то, к сожалению, иногда, пастораль получается. Не хватает света и тени. До сих пор молчавший актер произнес:

—Боялись наврать. Думали, лучше пойдем по правде, чем наиграем.

—Да, — согласился Товстоногов, — лучше недобрать, чем перебрать.

—А нам Зон говорил, — сказал актер, — лучше перебрать, чем недобрать. Товстоногов удивился: «Борис Вульфович так говорил?»

—Он имел в виду репетиции.

—А-а, в репетициях действительно иногда перебрать необходимо. На пустой основе ничего не рождается...

—К сожалению, еще нет чувства накатанности материала. Вот вчера собрались, — сыграли лучше, сегодня хуже. Расползлись.

—Но еще есть дистанция для прогонов, думаю, что рассказ накатаете. Отрывок, по сути, готов. Можно сыграть сегодня хуже, завтра лучше, повторяю, основа построения правдивая...

Из беседы с Г. А. Товстоноговым

— Скажите, какой вы представляете себе идеальную систему обучения?

Г.А. С удовольствием помечтаю... Прежде всего, в городе должен функционировать учебный театр с молодыми актерами и молодой режиссурой. Режиссеры после окончания института еще несколько лет, предположим, года три, стажируются на виду у педагогов, на виду у театральной общественности города. В двадцать восемь лет бывший студент уезжает по распределению, а до двадцати восьми находится в учебном театре, если его куда-нибудь не переманили, что, конечно, не должно быть исключено. Актерские курсы, на которых практикуют режиссеры-выпускники, заканчивают обучение поставленными ими дипломными спектаклями и остаются тут же на два года, может, на три. Организовалась бы действительная лаборатория. Вот тогда можно проверить режиссера от читки пьесы до установки света, организации монтировки.

Я отдаю себе отчет в том, что мои мечты — утопия, хотя, как ни странно, кому бы я об этом ни рассказывал, — все меня поддерживают...

Отрывок из повести В. Г. Распутина «Живи и помни».

Эта работа показывалась Георгию Александровичу впервые, как и предыдущая. Он обрадовался выбору хорошего материала.

— Премированная повесть? Давайте посмотрим. Обязательно позову Распутина на зачет.

Но после просмотра — тишина. Длинный, бездейственный отрывок, сыгранный на обоюдном шепоте, оборвался вдруг... Режиссер сказал, что чуть-чуть не доработали, не дошли до конца.

Поскольку исполнитель роли Андрея — студент курса, он остался в аудитории.

—У меня вопрос, — сказал, наконец, Товстоногов. — В обстоятельствах зимовья, пурги, если Андрей, никого не боясь, воет по-волчьи, в этих обстоятельствах логично разговаривать громко? Да или нет? Да! А почему все играется наоборот? Пурга на огромное количество километров, вокруг ни души, но вы существуете, будто вас подслушивают за дверью. В двух шагах от вас ничего не понять, а если и слышен текст, то сыпете им, как горохом. Загнанные в гортань голоса, фальшивое открытое дыхание. Причем обычно в таких случаях у актеров появляется ощущение правдивости игры. Но объективно это ложное ощущение. И главное — неверная тональность, возникшая от исходной неправды.

—Да, я неверно начал, — согласился исполнитель роли Андрея.

—И неверно продолжил, и неверно закончил. — Товстоногов вспомнил свое недавнее посещение театра в Финляндии, где он различал, плохо зная язык, лишь отдельные слова. — У меня сложилось впечатление, словно я опять там побывал.

Режиссер попросил потратить время на проверку анализа материала: «Условие существования Андрея на зимовке — больной зверь. Он стал им. Что делать? Указать "не играй зверя" — ничего не сказать. Большой круг предлагаемых обстоятельств перешел в малый. Мы старались в

каждой клеточке происходящего найти психофизическое самочувствие человеко-волка».

— А вам не кажется, что сцена совсем про другое, совсем! Вот вы задали зверя, и надо забыть про него. Отрывок большой, в нем можно найти еще два-три места, напомнив об обстоятельстве «загнанность», и хватит! Основная беда — запутались в сквозном действии, не за чем следить, а ведь то, за чем следит зритель, — это и есть по существу действенный процесс. Но где он у вас? Оба чем-то безумно взволнованы и сыпят друг другу что-то непонятное. Что я успел увидеть? Андрею страшно. Дальше? Дальше опять страшно. Может быть, что-нибудь еще произойдет? Нет, опять ощущение опасности, игра состояния. И так до конца: однособытийный, одноритмичный двадцатиминутный отрывок с интеллигентно-истерическими проявлениями по поводу беременности жены. Так, наверно, с прыжками, перебежками может фланировать по комнате только чеховский любовник хористки, подслушивающий, что там за дверью изрекает его супруга. В каком событии вы живете? Как оно развивается? У Распутина есть какие-то отношения между любящими людьми или нет? Или вас это не интересует? Вот как вы рассуждали, расскажите.

Режиссер назвал эту сцену переломным моментом повести, ее центральным событием: «Про что отрывок? Самое главное, что здесь случилось, пришла к родному человеку, а встретила волка».

— Вот я и играю человека, живущего по-волчьи, — не выдержал исполнитель роли, — но Георгий Александрович говорит: нельзя, ложь, фальшь, бездейственно, хотя я в каждой клеточке действия пытался это сыграть, а что играть — иное не знаю. Ведь по Распутину я зверь! Пурга, а шаги слышу даже на лежанке. Дерганный от вечной тревоги. Что было бы, если вдруг вошла не Настена, а чужой человек? Я бы выстрелил, не задумываясь. Дезертир — отступать некуда!..

Товстоногов попросил определить ведущее предлагаемое обстоятельство отрывка.

—Для меня то, что я стал зверем, — настаивал исполнитель. — Возьмем начало сцены, когда мне послышались шаги...

—Оставьте в покое начало, там как раз все ясно.

—И дальше, встретились. «Как дома? Как отец, не заметил пропажи ружья?» Ага, не заметил, вроде бы успокоился, но поговорили — опять тревога.

—Кто определит ведущее предлагаемое обстоятельство? — Товстоногов предложил всему курсу принять участие в анализе.

Пока студенты собирались с мыслями, режиссер выдвинул несколько версий названий. «Неожиданное свидание», «Тайная встреча» — точно определить сложно.

—Простите, что перебиваю, но вам надо понять раз и навсегда: метод действенного анализа предполагает поиск элементарного. Если вам сложно определить ведущее предлагаемое обстоятельство, то вы ничего в повести не поняли. «Неожиданное свидание» — первое событие отрывка, я же говорю о ведущем предлагаемом обстоятельстве, то есть событии, вскрывающем его сквозное действие! Ребенок может родиться! Вот в этих страшных условиях у Настены от Андрея должен родиться ребенок — вот событие этой сцены!

Теперь в обсуждение включились все.

—Что значит для нее беременность? Мечта сбылась! А у актрисы сразу такое горе. Почему? Война? Да плевать на нее!

—Мне кажется, отрывок — пример жизни персонажей в разных событиях. Для нее беременность — это беда. Для него — продолжение рода!

—Ты говоришь не о разных событиях, а о разных отношениях к одному и тому же событию — беременности!

—А почему ты считаешь, что для нее беременность беда? Это в результате отрывка может быть беда! И то вряд ли! Бедой беременность становится тогда, когда Настену выгнали из дома,

когда ей приходилось врать, что забеременела она от уполномоченного, когда стали следить, куда она по ночам бегает.

—Четыре года не беременела, а тут ведь никто не знает, что от мужа, что он здесь, дезертировал, как кому что она объяснит? Она что — ненормальная? Она не понимает, как на нее деревня будет смотреть через несколько месяцев?

Спор длился довольно долго. Георгий Александрович не вмешивался. И на курсе, и на репетициях в театре бывают минуты, когда он как бы отдает инициативу, разрешая высказаться всем,

пока аргументы не исчерпают себя.

Г.А. Давайте разберемся, зачем она сюда пришла?

Один из студентов вспомнил фразу Настены: «Я растеряна».

—Во-от! Значит, мы следим за тем, как в ней и в нем рождается определенное отношение к беременности. С одной стороны, мечта сбылась, с другой — общественное мнение, которое вот-вот возникнет. [...] Распутин написал психологический роман, а вы из него сделали детектив. Поймают или не поймают, разоблачат или нет? А нравственные, психологические проблемы остались за бортом. Когда мы, педагоги, говорим; что все сложнейшее надо решать через элементарное, то это не значит, что «Живи и помни» нужно строить как детектив. Детектив у Распутина находится в области большого круга предлагаемых обстоятельств, который не может не отразиться на малом круге. Но, прежде всего, надо сыграть дальний круг — беременность жены. Сколько лет прошло, как женаты, и вот наконец-то! Малый круг — это и есть тот элемент, тот атом, тот кирпичик, из которого складывается сложное построение. А нет малого круга — отсюда и плохая речь, и фальшивая театральность, Вспомните, как вы уронили посуду при известии о ребенке? Штамп. Потом бросились на нее грудью. Что это? Распутин требует других выразительных средств, другой пластики, иного языка, неторопливого, а не мелкого городского гороха. Да и сам процесс осознания у коренного сибиряка весомее, крепче, медленнее. В крови может быть даже заторможенный, но твердый способ существования. Кстати, если не ошибаюсь, в конце повести, услышав голоса на реке, он очень рационально собрался, делово скрыл следы и ушел в пещеру, где, как он считает, его до-олго никто не сможет найти. Никаких прыжков, дерганий, мысль работала хладнокровно, четко, без истерики. Что бы я сделал методически, работая над отрывком в дальнейшем? Прежде всего, задав обстоятельства дезертирства в самом начале, я бы отбросил всякие прятки. Счастливый день и не один. Со мной Настена. Чтобы добраться до меня, она прошла в пургу несколько километров. Слежки за ней не может быть никакой. Разве в такую метель нормальный человек выйдет из дома? И вот в полной безопасности займитесь сутью дела: выяснениями отношений вокруг будущего ребенка. Ищите психологическую природу любящих друг друга людей. Расскажите, что между ними происходит, неукоснительно точно выполняя все переходы, повороты. Сначала он воспринял ее беременность глобально: мой род будет продолжен. Потом конкретно: какова в связи с этим будет ее судьба. Она увидела, что он рад ребенку. Замечательно! Но вдруг поняла, что он совершенно не думает о ней, что он эгоист. Я хочу за этим следить, но вы не даете мне возможности. Нет элементарного фундамента. Один-два раза потом уже найдем места, где напомним зрителям, в каких обстоятельствах идет эта встреча у Распутина, а сейчас репетируйте так, словно вы в будуаре. Главная линия существования должна идти в контрасте с окружающей опасностью, проколы должны быть неожиданны, они, так сказать, являются гарниром к обеду, а гарнир можно приготовить за одну репетицию, главное — найти природу отношений с Настеной. И последнее. Если ясно существо, избегайте словесного мусора. Вся сложность в том, КАК это сделать, КАК это воспроизвести не в словах, не в определениях, а в сценическом процессе.

Из беседы с Г. А. Товстоноговым

— Часто и в печати, и в беседах вы говорите о том, что несмотря на большое количество ваших выпускников не всех из них вы считаете своими учениками. Вы говорите, что нередко

они изменяют тем принципам, которые для вас незыблемы, изменяют вашему вероисповеданию. Что вы имеете в виду, говоря об этом?

— Для меня центральной темой искусства является человек и все, что связано с процессом человеческого существования. Я пытаюсь внушить студентам, что открытие любого выразительного средства имеет цену только тогда, когда оно работает на главное: на поиск природы человеческих отношений.

Бессмысленно воспитывать себе подобных. Рано или поздно ученик должен выйти из-под влияния мастера и стать самим собой. Иначе он встанет на путь подражательства, а не на тропу художника. Хочется верить, что каждый из выпускников будет по-своему индивидуален, неповторим, но в то же время хочется, чтобы они запомнили главное: любое — уже существующее или

еще неизведанное — эстетическое направление не отменяет законов органики, открытых Станиславским.

Поэтому при различии взглядов молодых режиссеров на пути театрального искусства, на разницу в программах их будущего поиска, несмотря на пристрастия к тому или иному стилю, важно, чтобы они вынесли из стен института увлечение человеческим содержанием.

И когда я узнаю, что во имя какого бы то ни было уникального приема подминается природа человеческих отношений, то я считаю это предательством, потому что режиссер пренебрег тем, во имя чего существует искусство.

Не секрет, что нынешняя система обучения режиссуре в театральном институте консервативна. Уже много лет ведутся разговоры о том, что педагогический процесс напоминает слепого, прогуливающегося по улицам незнакомого города. В настоящих условиях нельзя не только выявить меру одаренности студента, но и степень его причастности к профессии, порой даже не знаешь, любит ли будущий режиссер свое дело? Греет ли оно человека?

При отсутствии практики (работу с сокурсниками как исполнителями ролей в рассказах, в спектаклях я не считаю режиссерской практикой, потому что коллеги по курсу всерьез не принимают своего товарища как режиссера, а он их как актеров), собственными руками, самостоятельно студент ставит только дипломный спектакль, и я иногда с удивлением обнаруживал, как в недавнем прошлом первые ученики, вырвавшись из стен института «на свободу», создавали нечто такое, что только тогда становилось ясно: работа с людьми им противопоказана.

Режиссер-головастик может заразить труппу неожиданным замыслом, оригинальным решением. Но не способный к воплощению своих идей через актеров режиссер обесценивает себя, становится опасным для театра человеком, так как при наличии неограниченной власти приносит актерам вред. И, конечно, мне трудно считать подобных выпускников учениками, но и публично открещиваться от них уже поздно.

Причем я понимаю и частично оправдываю стремление молодого человека на первом этапе самостоятельной работы к самовыражению, к самовыявлению, к желанию во что бы то ни стало обратить внимание на свою персону. Чем больше у меня выпускников, тем терпеливее и, я бы оказал, снисходительнее я отношусь к этой болезни.

Но если болезнь становится хронической, если время не лечит, если у бывшего моего студента так и не проявляется вкус к центральной проблеме профессии, не пробуждается любовь к поиску природы человеческих отношений, я как педагог терплю аварию, что со мной было, к сожалению, неоднократно.

Не имея возможности встречаться со всеми моими выпускниками, я узнаю о них чаще из рецензий или по рассказам, реже по увиденным спектаклям, — поэтому не могу сказать им в глаза: «За вас я рад, горд, а за вас, как человека театра, мне неловко». Дифференцирование на учеников и вольнослушателей я совершаю мысленно, а не публично.

Да и одно дело личный, пусть жестокий, суровый, но интимный разговор, другое — публичное выступление, где мои слова кое-кто может воспринять как некий приговор учителя, а ученик в этот момент, возможно, многое передумав, перепроверив, пришел собственным горьким путем не на словах, а на деле к выводу, что в искусстве театра является второстепенным, а что — главным, и сделал резкий крен в сторону поиска процесса человеческих взаимоотношений.

Вот на днях я узнал, что один из моих бывших студентов, приверженец направления, которое я условно для себя называю «прибалтийский модернизм», сделал такой крен и на материале средненькой пьесы поставил хороший спектакль за счет удачной работы с актерами. Если это так — сам я спектакль пока не видел, — если действительно проявились и вкус, и любовь к главной области профессии, то я искренне рад за своего ученика!

391

Рассказ В. М. Шукшина «Танцующий Шива».

Занят курс студентов-сибиряков.

Фонограмма гитарного перебора. Свет. В глубине площадки фронтально стоят парни в зимних шапках, в ватниках. Под мелодическую линию, словно оживая, в танце медленно двинулись на зрителей. Постепенно увеличился темп, парни скинули шапки, ватники. Танцуют все, кроме одного, стоящего в центре. Он объявил: «Василий Шукшин. Танцующий Шива». И затанцевал. А

парни застыли. Вырубка света. Крики, удары, звон бьющейся посуды, шум падающей мебели.

Чтобы был понятен ход дальнейших рассуждений, когда снова стало светло, буфетчица, сгребая в ведро осколки бутылок, сообщила, что в столовой произошла драка.

Худенький паренек по прозвищу Шива в чем-то обвинил плотников, один из которых, Ваня, хотел за это обвинение ударить Шиву бутылкой, но не ударил, потому что Шиву защитил бригадир. Потом Шива танцевал, пародируя Ваню, пантомимически демонстрируя, как Ваня «задним местом» из пола гвоздь вынимал. Потом взорвавшегося Ваню бригадир лесорубов ударил и, когда все ушли, единственный, кто отнесся к Ване по-человечески, был Шива. Он нагнулся к лежащему парню, дал ему платок вытереть кровь с разбитой десны, сел рядом с ним и, раскачиваясь, стал что-то причитать.

Георгий Александрович попросил режиссера поблагодарить и отпустить исполнителей.

— Мне, к сожалению, надо уезжать. Поговорим подробно в следующий раз... И все же минуты три есть, мне бы хотелось, чтобы режиссер высказал свое впечатление.

То ли студент почувствовал что-то недоброе, то ли потому, что работа не нравилась ему самому, но вдруг он сказал:

—Вообще-то у меня есть другой рассказ. «Враги» Хантера.

—Нет, меня интересует ваше мнение по данной работе.

—Мне сейчас многое не понравилось. Я показывал этап Аркадию Иосифовичу, он предложил совершенно другой вариант решения, но, уйдя от своего, я не вышел на предложение Кацмана. Получилось нечто средненькое.

Студент-режиссер рассказа спросил, есть ли какие-то принципиальные замечания, чтобы он мог подумать и, может быть, что-то доработать к следующему занятию.

—Принципиальные? Есть. Первое. В этом рассказе фальшиво звучит радио. Надо найти настоящего хорошего баяниста.

—Да они почти все играют. Это же коренные сибиряки, целый курс.

—Да? Тем лучше. Пришли люди после работы отдыхать...

—А, может быть, буфетчица приготовит баян, вынесет его.

—На баяне должен быть построен пролог. Буфетчица у вас появляется позже. Кроме того, как раз она против баяна. Раз пришли с баяном, значит надолго, лишние хлопоты. Мало ли что может случиться под пьяную лавочку? Второе. Интересный, способный паренек играет Шиву, но, к сожалению, иногда наигрывает. Дальше. Я не понял, что, против Вани был применен недозволенный метод драки?

—Да, бригадир его подло ударил.

—А откуда мы это узнаем? Сейчас мы видим прием, достойный восхищения, а отсюда непонятен мотив сближения в конце Шивы и Вани. Во время удара обязательно дайте буфетчице авторский текст. И вот еще что мне кажется важным. Не надо Ване с бутылкой идти на Шиву через всю сцену, да еще пугать его... Такой здоровый мужик. Взял бутылку — уже страшно. Уже со всех сторон: «Ваня, не надо, поставь на место, кончай!» Запомните: если автор дает действующим лицам так много текста по поводу некоего физического действия, значит, само действие должно быть минимальным! Но это все лишь самые поверхностные ощущения, типажи у вас хорошие, а логику построения надо проверить, кое-что осталось непонятным. Рассказ сложен и тем, что в нем занято много исполнителей. Меня насторожило ваше легкомысленное отречение от работы, никогда так легко не отказывайтесь от сделанного. Там за дверью вас ждут люди, которые в вас поверили. Уж взялся за гуж...

Снова показ рассказа В. М. Шукшина «Танцующий Шива».

В прологе появился баян, после объявления названия крики, удары. Товстоногов просит буфетчицу после возвращения света тут же сказать: «В столовой произошла драка», а затем убирать помещение.

— Мы думаем, слыша животные крики: здесь ломают зубы, но свет, все тихо, спокойно. И сразу текст продавщицы про драку. «Вот как это было». Дальше можете убирать сколько угодно, фраза сказана, мы заинтригованы, будем терпеливо ждать.

Вошли лесорубы, накупили вина, расселись за столами, Шива начинает их оскорблять.

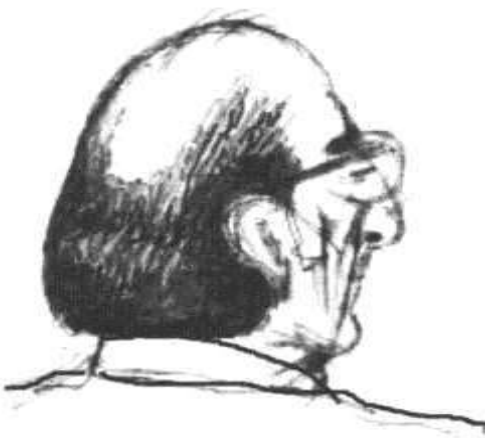
—Знаете, почему не высекается юмор, — спросил Георгий Александрович. — Потому что играете впрямую, попробуйте говорить не со всеми, а будто бы сам с собой, как юродивый. А все постепенно оценят этот странный разговор.

—А я, — сказал исполнитель Шивы, — как бы в публичном одиночестве.

Г.А. Да. Где-то перед вами невидимый собеседник, с которым вы вступаете в общение... Вот-вот-вот... А что, если встать и в размышлении пройтись?! Этакое сомнамбулическое состояние. Напридумайте огромный монолог, из которого мы слышим отдельные слова, короче, сыграйте этюд на безумца. А все посмотрите: Шива сдвинулся, какой там у вас текст? Смелее, смелее, не шепчите? «Чего ты?» Значит — точно! Попадите в логику Шукшина! Вот теперь Шива может посмотреть внимательно на каждого. На «недоумеваете, почему я вас прохиндеями назвал» вступите в открытое общение... Нет-нет, не торопитесь, осмотрите все лица! «Недоуме-ваааееееетеее?» — Длиннее скажите, не констатируйте, иначе дешево продаете прекрасный текст. Все посмотрели на Шиву, теперь на бригадира: что с ним делать? А Шива съел котлетку. Сочно жрите! «Вы — семеро хмырей», — не ругайте их, пожалейте, — «три месяца назад раааадовались, а теперь вас обидели? Ох ты, е-е-е...» не договорил, не выругался, потому что, не прожевав котлетку, трудно ответить, а жевательно-пищеварительный процесс при вашем пошатнувшемся здоровье в суровых таежных условиях — это дело серьезное. Мотните головой, глотая, а все последите за ним. Вот, проглотил, а теперь спокойно: «Это вы-ы, — подчеркните, — вы-ы обманули». Полное бесстрашие, всех здоровых мужиков в шок вогнал. «Ну-ну», — произнес бригадир, медленно встал, прошелся по площадке, издалека взглянул на Шиву, похлопал по плечу одного лесоруба, второго, мол, посмотрите со мной вместе, какой смелый парень в одной с нами компании сидит.

Товстоногову не понравилась, как он сказал, «длинная, искусственная, режиссерски поставленная пауза». — «Но она есть у Шукшина», — доказывал постановщик, раскрыв книгу. «Можно я прочту?»

— Давайте внесем в наше занятие теоретическую часть, — обратился Георгий Александрович ко всем присутствующим. — Надеюсь и актерскому курсу кое-что из рассуждении в будущем пригодится. Вы, вероятно, заметили, что, с одной стороны, я радуюсь, если мы попадаем в логику автора, а с другой, категорически против буквального следования ремаркам? Вроде бы противоречие. На самом деле его нет, если вы сохраняете верность духу, а не букве произведения. У автора-художника, а таковым являлся и является Шукшин, значение имеет все: каждая ремарка, построение фразы, точка в конце ее, многоточие или вопросительный знак. И, конечно, надо провести исследовательскую работу, дабы разгадать авторскую логику, отношение к происходящему, словом, провести весь подготовительный процесс, о котором мы не раз говорили в течение четырех лет обучения. Предварительный анализ должен помочь вам попасть в авторскую природу, уловить тональность, найти сценически эквивалентные прозе условия игры. Но при этом надо попытаться воспитать в себе еще одно качество: умение отрешиться от анализа, отложить рассказ, как ни странно, даже забыть, насколько возможно, детали его содержания, оставив в памяти главное — основной ряд событий, сквозное действие, которые будут диктовать вам критерии построения. Воспитание как бы отказа от домашней работы даст вам надежду на сохранение свежести восприятия материала, на критическую самооценку и право на сочинительство. Важно попасть в природу автора, но не менее важно быть в этой природе свободным. Выстраивая борьбу, надо сочинить рассказ заново, а потом сверить получившееся с



литературной основой. Если есть совпадение — вы победили! Иной путь, путь использования литературы как справочника, неизменно ведет к провалу. Скрывать книгу и смотреть, как по автору: куда перейти, когда вздохнуть, засмеяться — это мнимое, поверхностное проявление верности оригиналу. Процесс жизни, подменяемый его внешним выражением, взятым из авторских комментариев, приведет вас к иллюстративности, вряд ли претендующей на художественный результат. Верность же духу произведения вознаграждается парадоксальной особенностью: даже привнеся в материал что-то свое, вы все равно сделаете это в авторской природе! Наде-

юсь, теоретически вам ясно, о чем я говорю. Вся сложность в том, как угадать авторскую природу на практике, как попасть в нее, если она каждый раз индивидуально неповторима, если нет и не может быть единого, раз и навсегда установленного метода? Подлинное понимание этой проблемы придет к вам со временем, с практикой, однако хочу предупредить, что опыт в данном случае никогда не будет вашим союзником, он может потянуть вас на повторение уже использованных приемов. Так что тут в некотором роде замкнутый круг. Творческий стаж гарантий удачи не дает, и, должен признаться, приступая к новой работе, я каждый раз попадаю в равное с вами положение. В разгадке авторской природы нет универсальных способов, есть лишь идеальные помыслы. Давайте вернемся к Шукшину. Вы хотели прочесть авторское описание поведения бригадира после монолога Шивы. Насколько я понимаю, вы довольно точно проиллюстрировали его. Теперь давайте порассуждаем, зачем автору потребовался такой длинный переход. Видимо, автор как бы подсказывает нам, что бригадир принял какое-то решение. Вот этот момент надо соблюсти. Что значит «ну-ну»? Это призыв к драке? Нет. «Подождем-потерпим, — подумал бригадир. — Куда Шива денется. А спектакль устроим». «Ну-ну», — сказал он, как бы развязывая лесорубам руки, а сам сохраняя нейтралитет. Скажите, мы сейчас в логике Шукшина? Это не вызывает сомнений? Если «да», то пластически это можно сделать так, как нам выгодно, а не как написал в ремарке Василий Макарович, тогда необязателен переход, мне зрительно достаточно того, чтобы бригадир шевельнулся — все разом обратят внимание на него. Мы сразу зададим, какой авторитет среди этих верзил он имеет. Пауза. И «ну-ну».

Из беседы с Г. А. Товстоноговым

Г.А. Мне нравится польский метод обучения. На факультет режиссуры принимаются люди с высшим образованием, и они занимаются только профессией. У студента должен быть изначально высокий уровень знаний, скажем, университетский. А два-три года учебы в театральном институте он плодотворно занимается режиссерской теорией и практикой. Набор три-четыре человека. У нас же за основу берется количество выпускников, а где же лидеры? Возможно, в нашей стране не удовлетворена количественная потребность в режиссерах, но когда же придет время сфокусировать внимание и на совершенствовании системы обучения в вопросе качества? Кризис назрел давно, это понимают многие театральные педагоги, но насколько скоро будут предприняты, как сейчас принято говорить, конструктивные меры, предсказать не могу. Мне периодически задавали аналогичные вопросы корреспонденты, ответы печатали, вроде бы все поддерживают, а дело с места не двигается, что мне представляется печальным, потому что болезнь когда-нибудь станет хронической, а время лечения безнадежно упущено.

394

Начало декабря 1977 года 4-й режиссерский курс

На занятии присутствуют мексиканский режиссер, переводчик, театроведы, аспиранты.

Режиссер, сыгравший роль Андрея в распутинской прозе, показал постановку рассказа В. М. Шукшина «Ноль-ноль целых». В его работе были заняты два известных ленинградских актера.

Товстоногов отпустил исполнителей, но режиссер не расслышал слово «отпустить», а поскольку первыми словами Георгия Александровича были «можно поблагодарить», счастливый и взволнованный студент закричал: «Вас зовут! Зову-у-ут! Вернитесь, пожалуйста!» И когда до него дошел громкий шепот с мест: «Просили отпустить, отпус-ти-ить», — было уже поздно, артисты вошли, сели на свои сценические места (на площадке стол, два стула, один за столом, другой перед ним, позади вешалка, на которой остался обрызганный чернилами пиджак), и Георгий Александрович обратился к постановщику.

—В отличие от вашего личного способа исполнения в «Живи и помни» здесь была задана правдивая тональность, что приятно. Жаль, что снивелированы поворотные места, надо резче отделять одно событие от другого. Мне думается, что материал рассказа дает возможность для более острых столкновений. Вы не чувствуете это?

—Чувствую, — ответил студент. — Я неоднократно говорил актерам о том, что оценки должны быть острее...

—Что значит «говорил»? «Говорил» — не режиссерский аргумент. Выстраивать надо, а не говорить. Добиваться, чтобы процесс читался именно так, как вы задумали, а не иначе.

—Я неверно выразился. На репетициях мы пробовали отбивать события.

—Вы снова выразились неверно. «Отбивают» не события, а свинину, скажем. События надо выстраивать. Скажите, что это значит?

—Обнаружив локальный круг предлагаемых обстоятельств, предельно обострив его, найти действенное столкновение.

—Правильно. Почему же у вас в рассказе артисты находятся, к сожалению, в области текста, а не в русле психофизической борьбы? А артисты хорошие: и тот, и другой могут прекрасно сыграть рассказ. Но вы не обострили обстоятельства, поэтому и нивелированные оценки, и юмора нет.

—Позвольте, Георгий Александрович, — попросил слова исполнитель роли Кольки. — Мы действительно играли рассказ острее, но поскольку волновались, то негласно, не сговариваясь, решили хоть по правденке сегодня пройти, потому что мы мастера такого класса, что переиграть нам ничего не стоит. Так что в некотором смысле мы режиссера подвели: он строил с нами одно, а мы ушли в другую сторону...

—Мне кажется, — ответил Товстоногов, — что при условии верно найденного действенного русла можно сыграть хуже, лучше, но уплыть из этого русла нельзя. А если два хороших артиста смогли это сделать, значит, просчет в построении, и вина целиком на совести режиссера. Но, тем не менее, должен повторить, что общая правдивая тональность произвела на меня благоприятное впечатление, и есть все основания, чтобы довести вашу работу до хорошего результата.

Все пожелали друг другу всего самого лучшего, почти разошлись до следующей встречи, но уже у самой двери исполнитель роли Синельникова (М. Светин) спросил:

—Может быть, будут какие-то конкретные пожелания, или их нам потом передаст режиссер?

—Одно из пожеланий могу сказать сейчас: на вашем месте я бы нашел видимость мелкой деятельности. Пусть не настоящее дело, а видимость его. Это еще больше подчеркнет тему безделия. Всем существом я бы погрузился в сферу бумаг, придумал бы себе рациональную схему мелких физических приспособлений: предположим, рассортировывал бы анкеты. Вы входите и

просто садитесь, а у него нет секунды свободной. Где это вы видели, чтобы начальник отдела кадров ничего не перебирал?

—Тогда и на меня это будет действовать, — поддержал Георгия Александровича исполнитель Кольки.

—Конечно. Ходил, мотался, выбил разрешение уволиться, а тут в каком-то вшивом отделе кадров сидит сыч и на меня никакого внимания. Да, вот что меня еще смущает. Рассказ не был предназначен для сцены, и с точки зрения драматургического хода в нем есть один невыгодный момент: слишком рано возникает тема беспредельной власти Синельникова, слишком рано мы начинаем понимать, что Синельников может что-то сделать с Колькой. Может быть, драматургически перекроить материал? Напомните, пожалуйста, текст, перед тем, как Колька обливает начальника чернилами.

Актеры вернулись на свои места, проговорили кусок с угрозой Синельникова. Георгий Александрович предложил переставить грозную фразу после хулиганского поступка Кольки.

— Начальник требует с шофера двадцать пять рублей на покраску, Колька колеблется: дать или не дать, и угроза во время Колькиных колебаний кстати. Я думаю, что Василий Макарович не стал бы возражать.

Режиссер уточнил: «Весь текст сохраняется, переносится только угроза? Понятно, но все же за что Колька обольет его чернилами? Повода не хватает».

— Надо оставить лишь оскорбление: «Дерьмо». «Что ты сказал?» — «Дерьмо» — я тебе сказал. Будет еще вякать!» И все. Этого достаточно для Кольки, чтобы выплеснуть чернила. Выплеснул и сам испугался того, что натворил. Вот тогда угроза подействует, она так его сожмет, что и не пискнуть. Вы принимаете мое предложение?

Актеры еще раз сверили текст, режиссер отметил перестановку в своем экземпляре. Товстоногов попросил и постановщика рассказа, и всех студентов записать в свои тетради: «Отказаться раз и навсегда от формулы самооправдания "Я им говорил"».

— Это пустые слова. Ну, говорил и что? Ведь надо, чтобы актеры это делали, действовали. А действие надо выстроить, воплотить. Вот когда вы выстроите процесс, не надо будет прибегать к подобным заклинаниям.

—Как вы считаете, Георгий Александрович, — спросил один из аспирантов, — может быть, начать с того, что Синельников сидит и работает?

Этот вопрос впервые возник не сейчас. Сначала о нем спорили теоретически, на занятии Аркадия Иосифовича Кацмана, когда режиссерский анализ был вынесен на всеобщее обсуждение, потом, когда курс обсуждал первый этап работы с актерами. Поэтому исполнитель роли Кольки, не дав разгореться страстям, попросил разрешения оставить показанный вариант.

— Мне удобно. Я в монологе рассказываю о себе, в комнате никого нет. Говорю: «Синельников» — появляется он. Все логично. А то, как я буду о себе говорить в его присутствии?

Но остановить поток версий построения начала шукшинского рассказа исполнителю не удалось. В спор, когда, в каком настроении пришел сюда шофер, включились все.

Одни говорили, что Колька сюда не пришел, а прибежал, что очень, между прочим, важно. Другие, цитируя ремарку Шукшина, убеждали, что забежал он сюда в прекрасном настроении на минутку, кто-то соглашался — «на минутку, верно», — настаивая на плохом настроении шофера: резолюция директора есть, но начальник отдела кадров — сволочь, об этом знают все.

— Вот именно, резолюция есть, и торопиться некуда, — уже кричал один из студентов. — А он торопится, поэтому фальшивое начало!

Исполнитель роли Кольки подошел к нему вплотную. «Вы много раз увольнялись? Много или нет? Много или нет? — требовал он немедленного и однозначного ответа. — Если нет, то не дай бог им, — он двинулся на Товстоногова, — пробегать с обходным листком в те уголки, к которым раньше и отношения не имел! Вы меня понимаете, Георгий Александрович?»

— Но остался пустя-я-як! — Неслось вслед актеру. — Откуда такое раздражение в начале рассказа? Интереснее, когда злость возникнет постепенно, тогда у вас и юмор появится!

Актер обладал поставленным голосом, мощным запасом сил и долей еще не потерянной иронии. «Вот сейчас мы накалены, а со стороны, что, думаете, не смешно на нас смотреть?»

— Да просто вы не доведены до отчаянья, когда некуда дальше двигаться, вот с какого обстоятельства надо начинать!

Исполнитель начал сдаваться.

—По-моему, я уже доведен, — сказал он с недоброй интонацией.

—Вот и хорошо! Вот так и надо входить к начальнику?

—Нет, он не может так входить, — перекрикивала сокурсника студентка. — Таким он должен быть только в конце рассказа. А сейчас он на-ка-лен! На-ка-лен!

—Ты спокойно можешь объяснить, почему он на-ка-лен, — спрашивал студентку сокурсник.

—Да он же понимает, что время горячее! Маячит у всех перед глазами. Раздражает людей. Сам раздражается. Скорей бы!

—Не понимаю! Директор подписал! Дело сделано! Выгодней для построения прийти, скинув напряжение. Чего накаляться-то?

Актер набрал второе дыхание.

—Попробуй — не накались, если каждая пешка себя считает ферзем!

—У Шукшина Синельников на месте, — призывал Георгия Александровича в союзники аспирант, — а тут выдумали, что он отлучился, и пляшут от этого обстоятельства, отсюда тупик!

—Ошибка в том, что актеры играют социальную сторону, которая должна возникнуть независимо от них на наших глазах!

Исполнитель роли Синельникова, тихо склонившись над столом, беззвучно наблюдал за происходящим. Исполнитель роли Кольки, широко расставив ноги, прочно стоял в центре аудитории.

—Я и хочу из драматической коллизии выйти в социальную. Прихожу! Мое действие: со-

хранить в рамках интеллигентности, насколько, конечно, с моими данными я могу это сделать, мое железное решение уйти. Интеллигентность входит в формулировку, потому что заранее знаю: вот такие начальники, как этот (исполнитель роли Синельникова вздрогнул), всю нашу жизнь сгубили!

Наконец, как-то сразу все выдохлись.

—И все-таки, как вы считаете, Георгий Александрович, можно ли начать рассказ с того, как начальник отдела кадров работает, а потом уже Колька начинает монолог?

—Давайте порассуждаем, — Товстоногов еще несколько секунд что-то взвешивал. — С одной стороны хорошо, что Колька начинает говорить, когда в комнате никого нет. Может же начальник куда-то отлучиться. Он хоть и начальник, а живой человек... С другой стороны последний монолог произносится в присутствии Синельникова, значит и первый мы должны задавать так же. Мне понравилось, как вы предельно напитаны обстоятельствами. Попробуйте в этом градусе начать монолог...

Актер попробовал, но Товстоногов предложил новый вариант.

— Давайте сделаем так. Вы искали раздражитель для монолога оттого, что начальника нет. А «Поищем!» — импульс, если Синельников здесь?! Дайте нам некоторое время понаблюдать за царством бумаг. Каждый листочек имеет ему одно понятное неприкосновенное место. Синельников купается: занимается делом со вкусом и получает удовольствие. Этакая внешне спокойная, но очень целеустремленная жизнь. Колька постучал. Не реагирует. Еще раз постучите.

Услышав стук, Синельников оторвался от бумаг, недовольно поморщился. Колька вошел.

—Откуда такое недоброжелательное отношение к шоферу? Потому что пьет? Не думаю. Колька разрушает своим вторжением установленный ритуал. Он вошел — уже плохо, и скрепка

из-за него потерялась. Где скрепка? Не найти? Все, день испорчен! И сам в азарте нарушил порядок! Переставьте пресс-папье. Стоп! Почему оно на новом месте? Где оно стояло? Назад. И разверните прежним ракурсом. Вот так... Понимаете, что мы строим? Микромир ежедневно любимого дела, разрушаемый вторжением Кольки Скалкина. Вторжение в ритуал — первое событие рассказа.

—А для меня ясно: начальник чем-то недоволен, надо переждать, пристроиться как-то, да?

—Конечно! Как зовут Синельникова?

—Вячеслав Михайлович!

—Как Молотова? Ну, если Шукшин дал ему такое имя, значит, у него наполеоновский комплекс. Знаете что — уходите! Уходите в туалет! Вот, отлично, ушел и даже не заметил посетителя. Нет-нет, еще не пришло время для монолога, вспотели. Платок есть? Шею под воротничком вытрите.

На ходу застегивая ремень, вернулся Синельников, направился к столу, сразу же взял в руки листки и начал их пересчитывать.

—Осторожно подложите ему свое заявление с подписью директора. Извините, мол, но разрешите положить на ваши чистые бумаги мою... вонючую.

Синельников только тут и заметил шофера.

Г.А. Внимательно вглядитесь. Раньше виделись? Да, как же мы про скрепку забыли? Где она? Весь отрывок периодически возвращайтесь к этой проблеме, а для Кольки загадка: чем это он так глубокомысленно занят? Надо все время искать за текстом еще один пласт жизни, от которого часто, как ни странно, зависит, как мы относимся друг к другу — с симпатией или антипатией? Кольке надоело ждать, теперь ясно уже, что начальник издевается, пошел и сел на стул! Навсегда сел. Пока трудовую не получит! Собственно, из-за этого весь сыр-бор и разыгрался. Помог бы найти скрепку, бумага тут же была бы подписана. М-да, ну что ж, отодвиньте свои святые бумаги и займитесь его, бензином пропахшей. Вчитайтесь, как следует. Там всего три строчки, а вы — ведь недаром вас зовут Вячеслав Михайлович — изучите, будто это послание Риббентропа. Чем она пахнет? Бензином? Кстати, бензином ли? Как на запах? Интересно, подлинник или фальшивка?.. И пока он изучает ваш увольнительный лист, расскажите нам монолог. Колька говорит, почему решил уволиться. Ему, мол, мало платят, и уйдет он отсюда несмотря ни на что, даже на горячее время. «Все у них горячее, зарплата только холодная». И крамола холодная. Прервите в этом месте чтение, из-под рук у лба посмотрите на шофера. Вы, конечно, не слышали, что он там ска-

зал. Колька ведь вообще вслух ничего не говорил. Это мы, зрители, читаем его мысли, а вы оторвались случайно, что-то такое прочли и оторвались, но именно в этот момент. Такие вещи не хотелось бы пропускать, вы их сами должны чувствовать и предлагать... Повторите, пожалуйста, этот кусочек... Вот, видите, как интересен подтекст ваших отношений, а текст сейчас вошел в наше сознание непроизвольно. Посмотрите, как мы «любим» друг друга, прямо «сгораем от любви» — вот что важно в театре, его магия в построении процесса, протекающего за словесной сферой, а шукшинский текст я могу прочесть дома, лежа в постели перед сном, и, как каждый человек, обладающий неким воображением, представлю себе ситуацию, нафантазирую какую-то жизнь за диалогом, но придя в хороший театр, я должен испытать радость от того, что два артиста принесли на сцену что-то мной незамеченное. Итак, вы сидели, ждали, пока начальник прочтет заявление, а мы прочли, то бишь, слышали ваши мысли... Как все-таки долго он читает. Три фразы, а как будто «Капитал» Карла Маркса.

Актер оторвался от заявления, тяжело вздохнул.

— Освоил, — под хохот зрительного зала сказал Товстоногов. — Теперь сверьте паспорт. Интересно, чем он теперь недоволен? Оказывается, видом паспорта: мятый. По отношению к документам, бумагам виден весь человек. Нет, не пошел бы я на вашем месте на прямое общение, прочел и занялся делом. Синельников пересчитал бумаги, одной не оказалось. — «Ну, и куда?» — подложите: то ли куда он пойдет работать, то ли куда анкета запропастилась?.. Хорошо бы еще назад на стуле уехать вместе с выдвигающимся ящиком — типичное канцелярское

движение... Теперь вот о чем необходимо договориться: когда выстроен ритуал привычной жизни, надо найти акценты остановок. Что обычно акцентируется? Обстоятельство, меняющее событие, не правда ли? Какое обстоятельство разрушает ритуал Синельникова? Двести пятьдесят он будет зарабатывать! И за что? Ямы рыть!? А вы тут, где такая ответственность, и по-прежнему за семьдесят? А ну-ка стукните по столу! И не кричите! Не торопитесь. Некуда. Имеете право на паузу. Вся власть у вас в руках, Специалист второго класса ямы рыть так просто не пойдет. Ох, хорошо бы, чтоб вам дали по мордочке, как было бы хорошо! Ну подтяните личико, подставьте щечку, пусть стукнет, вы переживете, а ему два года дадут. Не ударил. Жаль... Бросьте шоферу: «Дерьмо», — и вернитесь к бумагам, проверьте их в обратном порядке... Ну что, настало время, когда надо лить чернила на пиджак?! Понимал Коля, что его провоцируют, взял себя в руки, решил: не у-да-рю, — но после такого оскорбления надо что-то делать, вопрос лишь в том, как пластически выгодней решить этот кусок.

Режиссер напомнил свое пожелание: поступок Кольки должен быть случайностью. Не хотелось бы, чтобы он сознательно, рационально вел себя, как профессиональный хулиган. Скорее Колька сделал это неожиданно даже для самого себя, не подумав о последствиях.

Товстоногов спросил, зачем решать уже решенную проблему? Ясно, что поступок более эмоциональный, чем рациональный, человека довели.

— Я думаю о том, какой найти повод начальнику встать из-за стола и куда-то пойти. Но куда? Иначе Кольке придется лить чернила мелким движением, повернувшись спиной к нам, а это невыгодно.

Кто-то предложил поискать скрепку, потерянную вначале.

— Все-таки есть запасные скрепки в столе, в ящиках, а мне нужно найти повод Синельникову встать... Ну конечно! Сзади же должен быть сейф! Поставьте маленький кубик. Без сейфа ни один отдел кадров не обходится! Нет-нет, кубик отодвиньте подальше, иначе он не встанет, рукой дотянется. Сказал «дерьмо» и пошел к сейфу.

Колька плеснул чернила в спину, Товстоногов просит сыграть длиннее оценку: вышел на площадку и показал, комментируя.

— Что это? Кровь? Почему голубая? Неужели у меня такая кровь? Может быть, я потомок этих... как их?.. И вдруг увидел в руке Кольки чернильницу. А-а-а, понятно, отлично! Я думал, сдавать или не сдавать в химчистку пиджак, денег не хватало, и вот подарок. Гони четвертак... Я прерываю репетицию, хочу, чтобы режиссер сам что-то сделал.

Исполнители сказали, что до конца остался шаг.

— Пусть маленький кусочек, но самостоятельно поищет. В чем заключалась ошибка? Вы более-менее правдиво произносили текст. Помочь вам выйти из текстового плена — прямое дело

режиссера. В следующий раз мы посмотрим финал и увидим, сделал ли постановщик какие-либо выводы.

Поблагодарив и отпустив артистов, Товстоногов обратил внимание постановщика рассказа на логику центрального события: момент провокации — очень важный кусок, провоцировал, провоцировал Кольку на удар, подставлял лицо — ничего не вышло. А на простой ругани заставил сорваться. Это очень точный жизненный парадокс.

Гостю из Мексики переведите, пожалуйста, что в нашей стране, к сожалению, существуют отдельные бюрократические пережитки. Гость через переводчика ответил, что бюрократия во всех странах одинаковая и что ему очень понравился исполнитель роли бюрократа.

Из беседы с Г. А Товстоноговым

— Не кажется ли вам, что нет критериев оценки студентов-режиссеров в их работе с исполнителями, потому что актеры неравноценны?

Г.А. Вы затронули самую больную, самую сложную проблему обучения режиссеров. Уже многие лета студенты всех курсов вопиют об ужасном положении с исполнителями. Порой оценка профессиональной пригодности зависит от того, какого артиста удается студенту заполучить. Вот вы видели шукшинский рассказ «Ноль-ноль целых». Сложились добрые отноше-

ния с этими артистами — повезло, есть гарантия определенного уровня экзаменационной работы. А если не сложились отношения — сыграли сокурсники, и режиссер изначально изолируется от положительного результата, потому что ясно: ни один соученик не сыграет Синельникова так, как делал первые пробы приглашенный артист. С другой стороны, невозможно оценить студента, так как неизвестно, где заканчиваются такого уровня исполнители и где начинается режиссер. Можно пригласить спасти отрывок кого угодно, но это организационная способность, а не творческая!.. Разница в условиях работы студентов диктует и нам, педагогам, индивидуальный подход к оценке процесса и результата, но как разгадать степень участия режиссера в самостоятельной работе, когда у одного прекрасные актеры, у другого — товарищи? Амплитуда невероятная, отсюда и отсутствие единства критериев.

Просмотр рассказа В. М. Шукшина «Хозяин бани и огорода».

—Ну, что скажете? — обратился Георгий Алексадрович к режиссеру. — Вы недовольны? Чем?

—Не понимаю, в чем причина, но не высекается юмор, не выстраивается жизнь.

—Да, у меня такое же ощущение. А почему так получилось? Два хороших артиста, типажно шукшинские герои, могли бы прекрасно сыграть... Значит, беда... в вас.

Режиссер пожаловался на согласие исполнителей провести всего лишь четыре репетиции до сегодняшнего показа.

—Это меня не касается. Четыре, восемь, шестьдесят пять. Кстати, за четыре репетиции при условии вашей готовности можно сделать многое. В чем причина неудачи? Кто берется поставить диагноз? Почему безмолвствует курс?

Позовите исполнителей. Здравствуйте, еще раз. Присядьте, пожалуйста. Вот перед вами два интересных профессиональных артиста. Сыграли рассказ одного из лучших наших писателей. Разговаривали органично, но... если по существу правдиво ли? Вроде бы похоже на жизнь, а не жизнь. Читаем рассказ — смешно, смотрим — юмора нет. В чем дело? Почему все молчат? Случай-то типичный.

Встал один из студентов.

—Исполнители находятся в сфере текста. Вы сказали: органично играли, но не правдиво. Потому что нет обостренного процесса борьбы, а значит и подлинного общения. Вот поэтому отрывок мертвый.

Товстоногов спросил, что сделал бы студент, если бы он был режиссером рассказа, какие есть конкретные предложения.

—Прежде всего, выяснить, про что рассказ?

—Предполагается, что общий круг вопросов уже ясен. Исполнители — грамотные люди. Тема отрывка, сквозные действия персонажей угадываются сравнительно легко, они вытекают из словесной сферы. А театральное действо, тем не менее, не получается, и существование актеров, по сути, наигрыш, хотя вроде бы они внешне не наигрывают.

Студент сказал, что, прежде всего, он бы погрузил артистов в физическую жизнь.

—А у Шукшина, — возразил Товстоногов, — вся физическая жизнь в том, что сидят два человека и разговаривают, сидят и разговаривают, а кончается все скандалом.

—Можно я скажу? — Второй студент, несмотря на пожелание оставить общие вопросы за скобками, начал с уточнения большого и среднего кругов обстоятельств, считая, что без предварительных верных рассуждений не подойти к микромиру отношений. — Шукшин через диалог по существу описал борьбу мировоззрений. С одной стороны — работяга, всю жизнь вкалывал, добывал себе хлеб горбом, знает цену копейке. С другой — птичка божья, живет впроголодь, своего ничего не имеет, а вот на тебе, сыну гармонь купил, хочет его в люди вывести, И почему-то первого в деревне не любят, а второго считают родным. Почему? Потому что добрый! Последнюю краюху отдаст — поэтому? Так легко ему живется, своей бани нет, ко мне пришел, — думает хозяин бани и огорода...

Студенты вмешались, попросили не пересказывать содержание, оно всем известно.

400

—Одну минуту! Это не содержание. Это логика построения рассказа. Причем, это не моя логика. Я был на репетициях и знаю их логику. Если я ее не выскажу, мне ничего не доказать.

—Доказывай, но нормальным языком. Определи сквозное хозяина.

—Я определю, но ты мне не поверишь, если я не подведу тебя к сквозному обстоятельствами!

—Да не нужны мне обстоятельства, я их помню.

—Ты слушать умеешь? Георгий Александрович, спасите меня от него.

—Не надо спасать, я слушаю, — сказал товарищ и сел на место.

—Значит, пришел он ко мне, любимец деревни, сидит себе рядом, слушает гармошку сына, но ему мало, мыться у меня хочет, а я ему еще и коли дрова? Ну почему я должен кому-то топить свою баню своими дровами? Накипело, и решил отвадить его отсюда раз и навсегда. Вот сквозное.

—У вас была такая логика? — обратился Товстоногов к режиссеру.

—Нет.

—А в чем расхождение? Как вы определили цель хозяина в рассказе?

—Хозяину ничего не стоит сказать: «Не дам мыться, уйди». Хозяину надо не просто отвадить, а проучить соседа.

—Ну, а я о чем говорю? — Студент, побывавший на репетициях, обиделся на режиссера. — Мы ни в чем не расходимся. Сквозное хозяина — не просто выгнать соседа, а сделать так, чтобы до него дошло: больше проситься сюда не буду! Он не может сказать «уйди», потому что прослывет кулаком. Он хочет привести соседа к этому выводу, к сознанию собственной мерзости. И вот он рассказывает байку про свою смерть, про поминки, на которые все сбегутся на дармовщинку, а сосед хозяина относится к этому рассказу, как к сказке, не воспринимая никаких намеков...

—Таким образом хозяин провоцирует весь отрывок соседа на скандал и добивается своего? — спросила студентка.

—В общем, да.

—Так вот, я уверена, что ты ничего нового не сказал, потому что твоя версия, которая отличается от того, что мы сегодня видели, твой вариант можно сыграть точно так же убийственно без юмора.

—Не вскрыта жанровая природа рассказа, — сказал студент, недавно показавший удачную работу. — Ситуация напоминает басню Крылова «Стрекоза и муравей». Я бы попросил актеров сыграть рассказ в зерне стрекозы и муравья, а потом вернуться непосредственно к шукшинскому материалу.

Актеры испуганно посмотрели на оратора, затем на Георгия Александровича, который тут же попытался успокоить исполнителей, сказав, что этюды нужны, но подробной пробы не будет.

—Что вы предлагаете? Мы же недавно показали рассказ, где органично существуют артисты.

—Теперь я задумываюсь, ваша ли это заслуга? Бог с вами, жанровая природа басни еще бо-

лее далека от шукшинской, чем сегодняшний показ. Да и что значит в зерне муравья и стрекозы? Абстракция. Рассказ напоминает басню лишь по теме, но никак не по жанровой природе. Одна и та же тема может быть решена во всех жанрах.

—Мы говорим: «Нет юмора», — встал до сих пор молчавший студент. — А юмор высекается из точно найденной совместной борьбы. Ошибка в том, что действенные линии персонажей шли параллельно, не пересекаясь. Один играл одно, второй — другое, а точки соприкосновения не было. Не за чем было следить.

—А как ты считаешь, за чем надо было следить? Тут говорили, что хозяин раз и навсегда хочет отвадить соседа. Так вот: либо это должно быть в каждой клеточке действия выстроено, либо нечто иное, но при условии соприкосновения. Мне лично кажется, что конфликт глубже, глобальней. Сквозное «отвадить» дает мелкотемье, в философскую проблему из такого сквозно-

го не выйти. У Шукшина один обеспокоен судьбами мира, устои рушатся, а второго волнует, слышит ли хозяин гармонь.

—А как помочь артистам? — спросил Товстоногов.

—Начав строить.

—То, о чем вы сказали, построить нельзя. Это литературоведческий комментарий, А мы занимаемся поиском действенной природы поведения. И в то же время все, сказанное вами, было сегодня на площадке, угадывалось в диалоге, но мы же недовольны результатом?! Так в чем ошибка? Как помочь ее исправить?

—Можно еще раз, — вновь поднялся студент, взявший слово первым. — Диагноз: неверно разобран рассказ! Вы, Георгий Александрович, сказали: «Интуитивно ясно, про что написал Шукшин». А мне не ясно! По сегодняшнему показу я этого не понимаю! Рассказ либо разобран, но не построен, либо не разобран и не построен! Я все больше и больше убеждаюсь: рыба портится с головы. Поэтому задаю себе вопрос: о чем рассказ?

—Подготовка к бане — первое событие! Вот что мы должны видеть! Хозяйственная, деловая подготовка к бане. Причем, будут мыться оба... Раздеваются. Их разговор — ритуал перед мытьем. Баня топится — можно посидеть. И оба в предвкушении удовольствия начинают диалог.

Студент подробно, иногда прибегая к показу, рассказал о конфликтной линии.

—Если бы не так многословно, — дождавшись финала анализа сказал Товстоногов, — то во много раз легче можно было бы выделить из словесной мишуры золотые рациональные крупицы. Много верных вещей сказали, но они утонули в словесном потоке... Скажите, а что мешает сказать хозяину «уйди»?

—Общественное мнение.

—Общественное мнение давно сложилось, он о нем знает и даже привык к нему... А, может быть, здесь иное?.. Он — говорите вы — хочет отвадить, проучить, привести соседа к мысли, что пора кончить жить на дармовщинку. А не кажется ли вам, что здесь чисто обратный ход? Не кажется ли, что раздражение им изначально не осознано? И только к концу рассказа конфликт переходит в область прямого столкновения?! А мы следим за тем, как неосознанное раздражение человека, живущего по логике здравого смысла, переходит в открытый конфликт с другим человеком, который живет по закону первозданного мира. Понимаете? Не один поучает другого — тогда бы рассказ опустился на уровень моралите, — не по логике нравоучения строится борьба, а сидят перед баней два друга, два давних приятеля, одного из которых еще не осознанно что-то раздражает. А раздражает баян. Сосед купил сыну баян — исходное событие рассказа. Баян купил, а баню себе починить не на что. И оба правы: и тот, и другой. Иначе мы попадаем в стандартную логику, где здравый хозяин всегда кулак, а лодырь, хоть и лентяй, но чем-то привлекателен. С чем из ваших рассуждений я согласен?! Оба живут предвкушением удовольствия, и чем идилличнее их отношения поначалу, тем интереснее будет проявляться конфликт. Вы сегодня начали отрывок мрачно, а я бы строил расслабленно-лирическое состояние. Что такое деревенская рубленная баня? Это радостное ощущение предбанной беседы, где все не по сути, а просто так уж заведено поговорить, да еще сын играть учится, и хочется поделиться радостью покупки!.. Желание пофилософствовать входит в ритуал предбанного удовольствия. Два друга, два философа, две философские системы пантеиста и прагматика. И мы следим, как расхождения в системах довели их до разрыва.

—А симпатии на чьей стороне в результате?

—Все-таки не на стороне прагматизма. Но для меня важно «все-таки», а не изначально, иначе актеры попадут в известные до боли схемы. «Ты, сволочь, на моих похоронах будешь думать о выпивке, я тебя знаю», — надо, по-моему, говорить это беззлобно, не думая провоцировать, поучать соседа.

—Мне кажется, в первом событии, — сказала аспирантка, — надо не искать конфликт, а бежать от конфликта. Тогда вы приблизитесь к тому, о чем говорит Георгий Александрович. Надо не усилить, а ослабить борьбу, вот в чем, мне кажется, здесь дело.

—Нет! Не надо меня так трактовать. Вы у нас недавно и, наверное, не в курсе наших рассуждений. Никогда в нашей профессии нельзя бежать от конфликта! Это по результативному ощущению у нас должна возникнуть вроде бы мирная бесконфликтная ситуация, а по сути должен быть острейший конфликт, только нужно точно обнаружить его природу. Немирович-Данченко говорил, что при верно отобранных обстоятельствах нужно всегда добиваться их максимального обострения. Важно лишь обнаружить, что обострять? Обострение обстоятельств по линии «Урока хозяина» опустит рассказ до пятикопеечной морали, сведет одного персонажа к одноклеточному кулаку, а другого к лоботрясу и бездельнику.

Аспирантка поинтересовалась, в чем суть борьбы в первом куске. Товстоногов попросил артистов проговорить текст начала рассказа.

—Достаточно... Так что же происходит в этом событии, — спросил он режиссера. — Только рассуждайте с учетом только что сделанного анализа, а не в логике бывшего построения.

—Я бы построил предвкушение бани.

—Какое действие у соседа?

—Оттянуть время.

—Нет, это нельзя сыграть... Как же вы проходите мимо явно опознавательных знаков? О чем идет разговор? Делать или не делать кизяки. Кто об этом говорит? Бездельник из бездельников. Что же он делает? Хочет пристроиться к хозяину, поделиться с ним своей радостью. Баян куплен, дома через огород слышно, как сын играет. А хозяин в думах. Для хозяина нет вопроса: делать кизяки или нет. Я-то их сделаю, а вот ты только говорить умеешь и зимой будешь пиликать на своем баяне ледяными пальцами. У вас в начале рассказа хозяин колол дрова. А я думаю, если уж кто их колет, так не хозяин, а сосед: смотри, мол, как я умею. Ему надо сделать все, чтобы пристроиться, вот и демонстрирует свою работоспособность. Запомните, товарищи режиссеры, главный критерий построения: зритель следит не за словами, а за тем, что происходит. Слова должны входить в сознание зрителя сами собой, как бы между прочим. Когда зритель переключается на слушанье слов, театр заканчивается, остается, в лучшем случае, радиовариант пьесы. [...] С точки зрения ремесла надо добиться от хороших артистов, чтобы они с большей или меньшей степенью достоверности произносили текст. Вернее, грамотных артистов можно оставить в покое, они сделают это и сами, без режиссера, лишь бы он им не мешал. Профессиональный человек должен уметь изнутри взорвать содержание произведения, доставить артистам радость его открытия, помочь выстроить непрерывную цепочку борьбы. От попадания в природу чувств автора, в существо конфликта, от выбора точных выразительных средств, от краткости языка режиссера, от его реальной помощи возникает радость творчества. Даже муки поиска должны быть радостными. Сегодня, играя у вас, артисты делали вам одолжение. А если бы вы отыскали ключ к рассказу, уверен, смогли бы доставить им удовольствие. Ведь и они заинтересованы на короткой дистанции сделать хороший концертный номер. Не хочу делать корректуру. Поработайте сами и покажите. Когда начинаешь вам практически помогать, то со стороны возникает убийственное ощущение легкости: так и надо! Сколько раз я слышал: «Так и надо! Именно так, а не иначе! Как все просто!» А берете следующий рассказ, и все трудности заново встают стеной. Меня огорчает, что курс медленно двигается в основном направлении профессии, в постижении действенного хода рассуждений. Каждое занятие вызываю вас на эту дорогу, но вы сворачиваете на обочину. Я пытался с первого курса настроить вас на ежедневную, ежечасную волну тренажа, но не слышу отклика. Трачу на это силы, но мало получаю взамен. Уже подходит к концу половина четвертого года обучения, но вы не анализируете материал действием, а рассуждаете с точки зрения начитанного зрителя, а иногда как бы еще более культурного зрителя — театроведа. Поймите, я не ругаю вас. Тут не поможешь ни руганью, ни заклинаниями. Я уже не раз говорил вам: профессионалом станет только тот, кто сможет пере-

строить свой образ мышления на действенный. А для этого нужен постоянный тренаж. Сейчас в большинстве случаев вы стихийно нащупываете действенную природу, но не врезаетесь в нее. У вас не отработан метод подхода к анализу, хотя об основных этапах мы говорим постоянно: читаете произведение, что-то вас взволновало. Что? По опознавательным знакам —

тексту, ремаркам — проверяете свое результативное ощущение и мгновенно переводите его в действия. Пока что ваши обсуждения напоминают скорее читательскую конференцию, а не режиссерскую лабораторию, где вы обязаны действенно мыслить, а не соревноваться в образном комментарии. Может получиться или не получиться отрывок — не в этом дело, от ошибок никто из нас не избавлен. Важно, чтобы направление поиска было действенным, чтобы действенным стал способ думать, а значит и подход к любому явлению жизни. Читаете, смотрите, слушаете и постоянно совершаете внутреннюю адаптацию. В балете артисты по шесть часов стоят у станка. Без этого тренажа они просто потеряют квалификацию. У вас свой тренаж, свой станок, невидимый, незримый, а потому дающий возможность вольготного существования, ведь никто не сможет проверить, прийти и посмотреть, сколько часов вы сегодня тренировались! Но этот станок есть, и только при условии беспрерывного тренинга способ действенно мыслить станет вашей естественной потребностью. Режиссер может быть богат жизненными впечатлениями. Но при отсутствии действенного направления, он не сможет использовать жизненные наблюдения в плане профессии, они будут покоиться мертвым кладом. И наоборот, действенный анализ даст вам возможность даже порой неожиданно для себя вытащить из подсознания то наблюдение, которое сейчас, в эту минуту необходимо, которое может обогатить обнаруженный вами действенный ход. Вы спорили, а я вот смотрел на артистов. Сколько вы наговорили словесного мусора! Я не читаю вам мораль, мне просто обидно, что в ваших рассуждениях были рациональные зерна, но, не владея профессиональным языком, вы, к сожалению, погрузили их в словесный шлак. Как бы красиво вы ни говорили, артисты всегда будут слушать вас настороженно и иронично, потому что количество слов и красота их — не показатель. Только краткость, точность и практическая помощь могут сделать артистов вашими союзниками, единомышленниками. Четыре года — достаточный срок, чтобы овладеть этим основным профессиональным навыком. Вы же не решили поиграть в режиссуру, вы посвятили себя профессии. А значит и спрос с вас особый! Так много плохих режиссеров, что не хочется прибавлять к ним еще один отряд. Ваши актеры ушли сегодня в подавленном состоянии, перегруженные пространными рассуждениями. Запомните, если вместо реальной помощи они и впредь будут внимать вашим речам, один из артистов, возможно, сделает вид, что он вас внимательно слушает, потому что в его жизни от вас что-то зависит, другому на вас наплевать, и он в лучшем случае будет ждать конца вашей тирады, а может быть перебьет и скажет: «Знаете что, посидите, а мы порепетируем». После сыгранного рассказа исполнители вернулись в аудиторию услышать конкретные предложения. Они были размяты, готовы на любую пробу. Не знаю, заметил ли кто-нибудь из вас, как с течением околопрофессионального спора они помрачнели и испугались. Вам нужно вернуть их доверие. Чем я могу помочь? Лишь одним. Я могу задать вам направление, но работать над собой вы должны сами. Как ни странно, даже этой небольшой моей помощью вы не пользуетесь до конца.

Из беседы с Г. А. Товстоноговым

— Когда-то был набран актерско-режиссерский курс. «Зримая песня», «Вестсайдская история» — эти спектакли сделали Учебный театр самым популярным в Ленинграде. Актеры организовали новое ядро Театра им. Ленинского комсомола, среди режиссеров известны имена Ефима Падве и Владимира Воробьева. Но раз эксперимент не повторяется, значит, вы считаете, что актерско-режиссерский курс — не выход из положения?

Г.А. Когда-то казалось главным, что современный актер не может быть внешне неподвижен, непластичен, да и режиссерам неплохо бы практически овладеть средствами выразительности. И вот был набран совместный курс, с которым были поставлены перечисленные вами спектакли. В результате педагогического зигзага что-то было выиграно в этом плане, но начисто проиграно в других, не менее, как вы понимаете, важных моментах воспитания. Безусловно, пластическая выразительность — важный компонент актерско-режиссерского арсенала, но это не единственный

пробел, на который надо было бросаться со всей силой педагогической неудовлетворенности.

404

Кроме того, совместное обучение с нуля имеет столько же минусов, сколько и плюсов. Режиссер обязан быть впереди, иначе ему не приобрести того профессионального авторитета, который дает право на артиста.

Пока на сегодняшний день самым оптимальным вариантом является курс-спутник. Он обеспечивает единство обучения, чистоту школьного подхода. Здесь уже не будет вестись речь об огромном количестве разнообразных источников, и работа режиссера проявится яснее. Лучше студент сыграет или хуже — здесь уже в большей степени будет зависеть от режиссера: актерская школа у студентов будет одна.

Сколько лет уже мы не можем решить эту проблему, а тем временем в педагогике процветает дилетантизм: судим студентов по своим субъективным ощущениям, при отсутствии каких-либо объективных критериев.

Но если быть совершенно откровенным, то надо признать, что и курс-спутник — вариант компромиссный. Десять режиссеров, практикующих на этом курсе, могут убить все усилия мастеров, воспитывающих будущих актеров, курс-спутник должен быть соподчинен режиссерам, но не подчинен им полностью, иначе ни о какой единой школе не может быть и речи. Поэтому начинать надо с постановки вопроса о наборе пяти студентов-режиссеров, не более! Не знаю, насколько этот вопрос на сегодняшний день разрешим?!

7 декабря 1977 года

А. П. Чехов. «Жилец» Режиссер Лариса Ш.

После просмотра Георгий Александрович предложил актерам и режиссеру присесть. Щелкнув зажигалкой, шумно сделав затяжку недостижимой для начинающих режиссеров сигаретой «Marlboro», начал разбор.

— Ну, что ж. Общее впечатление хорошее. Найдена верная тональность существования, вроде бы все органично, но многое невразумительно построено, поэтому непонятно, о чем рассказ?

Режиссер попыталась сформулировать тему рассказа с точки зрения жизни маленького человека, но Товстоногов прервал:

— Не надо вмещать всего Чехова вместе с Гоголем в одно небольшое произведение.

Но режиссер и не думала сдаваться:

—И, тем не менее, Георгий Александрович, как вы сами говорили, идея находится в области большого круга предлагаемых обстоятельств, и как не учитывать в Чехове гоголевское наследие?

—Предположим, мы это уже учли. Это вывод правильный, но скорее литературоведческий, а мне бы хотелось приблизиться к нашей профессии. Попробуйте определить суть, индивидуальность, неповторимость именно этого рассказа?

После продолжительной паузы он продолжил:

—Трудно? Тогда давайте пойдем от частного к общему. Во-первых, неправильно задано начало. Зачем муж хозяйки появляется на таком буйном градусе существования?

Товстоногов обратился к актеру, исполнителю роли Брыковича: «Скажите, вы поскандалили с женой?»

—Да, — ответила за артиста режиссер, — у мужа даже текст есть: «Злая, мерзкая тварь». По действию Брыкович, поругавшись с женой, ищет на чем, на ком бы сорваться. Я попросила актера сыграть кусок этюдно и разрешила артисту говорить больше. В русле Чехова, но что угодно говорить. Брыкович знает, что сейчас вернется Халявкин, дожидается и набрасывается на него.

—Разве? А разве Брыкович не натыкается на Халявкина случайно?

Режиссер и актеры переглянулись. Видимо, между ними был об этом спор. И у режиссера была иная логика, о чем она и сказала:

—Но если «случайно», то это не обостряет обстоятельства.

—Пойдем по жизни. Скрипач выпивает, ежевечерне, разве может выпивающий после работы человек быть таким пунктуальным? Спросите скрипача: «Который час?» Что он ответит? Кстати, что бы вы ответили?

405

«Вроде бы — ночь», — стараясь быть трезвым, ответил исполнитель роли жильца.

—Ну, вот, — засмеялся Товстоногов. — Не мог муж хозяйки ждать Халявкина. Брыкович поругался с женой, причем, как поругался? Она — хозяйка! И, как всегда, его задавила! Никакие аргументы на нее не действуют! Никакие! И вот оказался здесь, где более никого нет! И по внутреннему монологу можно высказать все, что не успел сказать ей там, в ее покоях! Вот тебе, супруга, одно доказательство, вот второе! Я не хам! Я — респектабельный человек. Вот как я умею дискутировать! Но на самом деле ее нет, нет никого, только я, стены и двери. И сник. И, неожиданно нарвавшись на Халявкина, наскандалил. Понимаете что нужно по результату? Чтобы Брыкович сорвал колки только в процессе сцены со скрипачом. Разве не так?

—Так.

—Так вот это и не получается! Сейчас высокий ритм увел артиста от этой логики. Он вышел и, прежде чем сорваться на Халявкина, накричался, обстучал стены, короче, сорвался раньше времени, а на сцену с жильцом актера не хватило! Да, муж аккумулирован сценой с женой, но у вас он выходит и психует, а ведь можно выйти, неся шлейф скандала, продолжая спорить, но сохраняя респектабельность. А когда увидел человека слабее себя, то набросился на него?! Выплеснулся и неожиданно сам оказался вторично оскорблен.

Во-вторых: в эпизоде с половым нет еще большего унижения мужа. Жаль, что Халявкин вмешивается в эту сцену, берет ее на себя.

Георгий Александрович обратился к исполнителю роли скрипача.

—Я бы на вашем месте не лез в диалог, а наоборот отошел, дал возможность /стать/ невольным свидетелем унижения мужа хозяйки половым. И вам должно быть до боли жалко этого человека, бессильного, безвластного «хозяина». Причем вы сами подтолкнули мужа достать ночью самовар и теперь жалеете об этом. И еще один момент упустили. Где Халявкин постиг, что оскорбил мужа? Где мостик между издевательством и извинениями? Где переосмысление?

—Я не сыграл. У меня был безмолвный кусок, в котором я пытался осознать, что перегнул палку. Не получилась оценка.

—Я не обвиняю вас. Может быть, вы и сыграли оценку, я просто ее не заметил. Брыковичу и половому хотелось сговориться насчет самовара, и вдруг явился свидетель. Надо перенести в этот момент мяч внимания на вас, это пожелание режиссеру. Найти несколько секунд безмолвия. И в это время мы должны посмотреть на скрипача. Он должен стать центром. Мы обязаны увидеть, как, постигнув глубину оскорбления, жилец кинулся в море извинений, что, кстати, вы прекрасно делаете. Но мне не хватает мостика к осознанию. Мостика, который может быть, внутренне и был сыгран, но это нельзя было прочесть, потому что внимание было занято другим. Причем, заметьте, Халявкин все время попадает впросак. Хочет одного, делает другое, получается третье.

Обсуждение вроде бы исчерпало себя, но было видно, что расходиться не хотелось. Актеры были готовы к репетиции. Стоило сказать Георгию Александровичу: «Давайте попробуем», — и в бой. Но Товстоногов решал иное. Казалось, Георгию Александровичу понравился исполнитель роли Халявкина. Он всматривался в него, что-то взвешивал и вдруг быстро спросил.

—А не много ли... отсебятины?

—Много, — не задумываясь, ответил артист (С. Дрейден. — *Ред.).* — Полуэтюдно играем.

—Чувствуется. На данном этапе это хорошо, но хотелось бы довести работу до чистоты чеховского текста. Все время думаю: ну, не может Антон Павлович так написать.

—Постараюсь, Георгий Александрович, приблизиться...

—Но в целом, молодец! С открытием двери — целый каскад находок. И важно, что все органично. И футляр, бесконечно мешающий открыть замок, но драгоценный футляр. И с зажиганием спичек о газету хорошо придумал. И много других подробностей. Не просто трюки, — я хочу, чтобы студенты обратили на это внимание, — а отобранные и сыгранные в верном самочувствии. Вот только оценку сыграйте: за что, за что же я его? Важен процесс рождения искреннего извинения...

—Георгий Александрович, — поднял руку один из студентов, — мне хотелось бы вас спросить.

—Да, пожалуйста.

—Вам не кажется, что у мужа нет дела в начале сцены, когда он вошел в номер Халявкина?

—Почему нет дела? — Удивился Товстоногов. — Вы считаете, надо физически мельтешить? За что-то хвататься? Ни в коем случае! Брыкович в процессе самооценки. Сорвался и понял: глупейшее положение вступать трезвому человеку в спор с пьяным. Это можно сыграть минимумом внешних средств.

—Но он какой-то беспомощный.

—И хорошо! Только надо жизненную беспомощность включить в актерское существование.

—Он думает: что с пьяного возьмешь?

—Да. Не буду же я на равных говорить с человеком, который лыка не вяжет. Нет, тут как раз, мне кажется, процесс намечен правильно. И в целом, повторяю, отрывок на верном пути по правдивости звучания.

—Вот только конец непонятно как сделать. Что подложить, говоря последнюю фразу: «А ты ей ничего не плати»? — спросил актер, игравший роль мужа.

—Возвращаемся к вопросу, о чем рассказ, что в нем произошло? Брыкович и Халявкин подружились, возникло единомыслие. И как самому лучшему другу, муж дал жильцу совет. И какой! Вот она — месть жене за изначальный скандал!

—Вот так мне связать начало и финал?

—Конечно!

—Тогда нам с режиссером надо еще раз проверить всю логику.

—Давайте попробуем это сделать сейчас. Неся шлейф после скандала с женой, но, сохраняя достоинство хозяина, увидев скрипача, выместил на нем обиду, а, оказалось, унизился сам. Затем, встретившись врагами, вы стали единомышленниками. Сговорились. Союзники! Более того, вы стали советником Халявкина. А он — орудие мести жене. Правда, ненадолго. До утра. В этом изюминка Чехова. Утром муж протрезвеет, и ему станет стыдно за себя. Утром муж вернется к исходным позициям. А следующим вечером опять все сначала.

—Но это пунктирная линия, — сказала режиссер отрывка. — Ее нужно сделать сплошной, непрерывной.

—Правильно, но главное, не заблудиться в фабуле. Держать ее, как критерий в построении сюжета. Иначе — об этом я вам сказал сразу — не читается, про что рассказ.

Товстоногов поблагодарил артистов и, когда они ушли, предложил, пока будет устанавливаться оформление следующего отрывка, продолжить с режиссером обсуждение предыдущего:

—Вы понимаете, в чем ваша ошибка? Вы попытались вместить всего Чехова в одну из его миниатюр. Но потеряли фабулу. Вы поначалу много и справедливо говорили о маленьком человеке, о связи творчества Гоголя и Чехова, но это то, что объединяет, а меня интересует, что отличает этот рассказ от всего чеховского творчества? Как выявить суть рассказа? Через анекдот сюжета — фабулу. Развернутая фабула дает логику сюжета. Вот если эта логика станет вашей, если на ее основании вы сможете, как говорил Станиславский, сходу сочинить «роман жизни», тогда я понимаю: вы попали в авторский ход! И еще одно пожелание режиссерам, совершающим анализ. Классическая литература обязательно таит в себе парадокс. В объемных произведениях его найти и сформулировать сложно, учитесь на миниатюрах.

—Парадокс рассказа в том, что, встретившись врагами, они стали единомышленниками? — Спросила режиссер «Жильца».

—Да, а сквозное действие? За что идет борьба? За чем мы следим?

—Не могу пока точно сформулировать, но в области этого парадокса: от вражды до дружбы, от полярных по отношению друг к другу людей до объединения вокруг несчастья.

—Думайте, формулируйте, иначе вы ничем не сможете помочь артистам. Иначе вся ваша работа сведется к интуитивному отбору вариантов, которые они вам будут предлагать. Если вы точно не определили сквозное рассказа, сквозные персонажей, эти хорошие артисты смогут вытащить работу, но при условии вашего невмешательства.

Перед следующим показом в аудиторию вошел артист БДТ Григорий Гай.

—Что случилось, Гриша? — Товстоногов мгновенно поднялся с кресла.

—Разрешите посмотреть Тынянова, Георгий Александрович.

—Тынянова?

—Да. «Подпоручик Киже». Наши были на прогонах, говорят: «Очень интересно».

Юрий Тынянов. «Подпоручик Киже»

Режиссер Геннадий Т.

Заняты: А. Ургант, В. Краславский, В. Лелетко, А. Галибин.

—С одной стороны, я хочу похвалить вас за изобретательность, — начал Товстоногов. — Найден интересный прием, есть остроумные куски. С другой стороны, я не могу вас не поругать за то, что нет чистоты приема, очень много в вашей работе различного рода шлака. Прежде всего — композиционные перекосы. Поначалу — огромный, невнятный сон Павла, а в финале не использована возможность построения сцены его убийства. Вы только намекаете на заговор, и вот мы узнаем, что Павла задушили. Далее — неверное распределение ролей. Красивый Ургант играет Павла, а рядом Лелетко, то есть тот, кто явно должен его играть. Тот же вариант с Суворовым... Ну, и, наконец, очень длинная композиция повести. Избранный вами прием не имеет права на такую длительность.

—Я и так, Георгий Александрович, предельно сократил повесть. Если еще что-то выкинуть, разрушится сюжет.

—У вас много лишних кусков, не влияющих на развитие сюжета. Да и сам сюжет надо обозначить лишь пунктирно. Еще вопрос. Почему используется одна музыкальная тема «Соловей-соловей, пташечка»? Что это вам дает? Ничего. Как раз в вашем приеме имеют право звучать различные мелодии. Чем разнообразнее музыка, тем интереснее. А одна мелодия, даже в различных вариантах, в данном случае, надоедает. Идет венчание, и вдруг «Соловей»? Зачем? Чтобы, когда невеста понимает: нет жениха, сыграла строчка «раз-два, горе — не беда»? Над чем смеетесь? Над пташкой? Она не стоит того. Жаль, что использована одна песня. Что вам дает бесконечная трансформация «Соловья»?

—Россия превращена в большую казарму. «Соловей-пташечка» в разных вариациях — ирония по солдафонству.

—К этому быстро привыкаешь и начинаешь уставать. У Тынянова много ироничных тем. Линия с фрейлинами, с женой Киже. Подумайте. Кроме того, нет лаконичного точного выражения многих кусков. Но в то же время есть интересные находки. Нужна сортировка. Сейчас семьдесят процентов шлака, а тридцать — интересных вещей. И, главное, найден прием. Но, к сожалению, не довели его до чистоты и позволяете себе вводить в работу приблизительные вещи. В таком приеме, как нигде, надо соблюдать закон строжайшего отбора, закон единственности выбранного вами варианта. Первая половина показалась мне интереснее, потом появились повторения, лишние детали, монотонность, и сюжет утонул. Я бы сократил инсценировку наполовину, прошелся по краткой линии пунктирно, рассказал анекдот повести.

—Мы так и определили жанр как анекдот.

—Сами определили, а что же не делаете? Разве анекдот рассчитан на такую протяженность во времени? Говорят, любая комедия в четырех актах проваливается. Даже если четвертый акт лучше первых трех, он уже не воспринимается. Как же так? Верно определили жанр, а не учли обстоятельство времени при постановке? И вот такого рода ошибок, к сожалению, множество. Ни один интересно найденный элемент не доведен до кондиции. Нашел, например, игру с нюхательным табаком и не довел ее до конца. Но главное, чего не хватает, это характера Павла. В отличие от трех действующих лиц Павел должен быть, конечно, самым значительным, решенным не в реально-психологическом плане, а в найденном вами способе существования. Но надо уточнить характер, найти природу его мнительности...

—Вот тут у меня камень преткновения. Главное, что мы искали, но не нашли — это характер Павла, на фоне которого возникает вся российская жизнь, характер, от которого эта российская жизнь зависит. Однажды в порядке эксперимента мы решили отбросить способ обозначения характера, попробовали сыграть в психологическо-бытовом плане, все проживать до конца. Но проба нам ничего не дала. Как подступиться к этой проблеме?

—Прежде всего, поменять артиста. Тем более что претендент — Лелетко — у вас рядом. Ургант — способный парень. Смотрю и думаю в некоторых местах: «Умница», — но в то же время не верю! Мешает то, что он красивый, а Павел был курносый — об этом, кстати, все время го-

ворят персонажи. Смотрю на него, вот что-то еще он хорошо сделал, а я думаю: «Молодец, но не тот. Тот — рядом!» Ну, как же так? Ну, не было бы Лелетко, я бы все равно думал, что Павел не тот. Но когда Лелетко — вот он, и ясно, что именно он должен играть эту роль! Это очевидно, а вы не видите! Как же так? Вы же студент четвертого курса факультета режиссуры и так элементарно промахиваетесь в распределении? Если это случайность, одиночная ошибка, ее еще не поздно исправить, но если это болезнь: отсутствие интуиции, слепота, глухота при выборе артиста — это как отсутствие слуха у дирижера оркестра. Между прочим, сколько режиссерских судеб ломалось из-за очевидных промахов в распределении ролей! При замечательных замыслах, уникальных решениях! Все обесценивалось! Обратите внимание на эту проблему.

Георгий Александрович еще раз возвратился к неиспользованной возможности построения сцены убийства Павла в Инженерном замке, разобрал эпизод экзекуции Киже. Кто поймет, — спросил он, — что лошадь, на которую положили воображаемого подпоручика, деревянная? Мешает снятая майка, получается, что бьют по живому телу.

Режиссер объяснил, почему родился именно этот прием, но Товстоногов посчитал объяснение умозрительным, так как сценически все выглядит обратно тому закону, который был заявлен в условиях игры.

—Но что-то, — подвел итог Георгий Александрович, — в построенном вами ритуале есть от эпохи Павла. И при всех недостатках хочется вас похвалить. К сожалению, курс не может похвастаться обилием самостоятельных работ такого рода. Проявил организационные способности, заставил четырех ребят так заразительно работать в сложнейшем условном ключе. Ведь здесь муравьиная работа проделана. И с каким азартом! Молодец!

Режиссер вздохнул:

—Если бы только в этом было дело.

—Повторяю, молодец! Я сегодня с утра репетировал, устал, приехал к вам, посмотрел и не жалею. Хотелось бы только, чтобы пример вашей работы отразился на остальных. Важно, чтобы вы не боялись показывать, чтобы искали через показ предмет разговора. Вы учитесь, а, значит, имеете право на ошибку. Время идет, а большинство студентов курса его не использует.

—Мы все время боимся показывать этап. Ведь для того, чтобы возник предмет разговора, надо сделать все от тебя зависящее.

—Но почему он это делает, а другие нет? Почему? Если нет предмета разговора — не о чем говорить. А в сегодняшней работе есть, хотя она и несовершенна. Мы, педагоги, можем помочь вам только по предъявлению какого-то вашими руками сделанного результата. Мы, обладая несколько большим опытом, можем указать вам на ошибки, на пути их исправления. Иногда можем помочь эти ошибки исправить, а вы будете стараться их не повторять. По сути, это и есть школа.

Из беседы с Г. А. Товстоноговым

— Когда режиссерская метафора становится символом, а когда иероглифом? Студенты говорят: «Метафора», — мне же кажется, это иллюстрацией. Студенты говорят: «Символ», — я вижу иероглиф. Как отличить?

Г.А. Искусству театра противопоказан иероглиф, ребус, который надо разгадывать в течение спектакля, вместо того, чтобы заниматься существом проблемы человеческих взаимоотношений. Хотя, есть целые группы зрителей, которым это доставляет удовольствие. «Вы не поняли? Как же так? А я разгадал, расшифровал, прочел!» Не знаю, ведутся ли театроведами исследования о тенденциях зрительских интересов.

— И, тем не менее, уже очевидно, что зрители поделились на две категории. Одни, условно говоря, ждут от театра эмоционального потрясения. Другие — за театр мысли. Если в зрительном зале не надо думать, то в такой театр они не ходят.

Г.А. Мне кажется, обе категории объединяются, когда, прежде всего, театр имеет дело с глубокой драматургией, когда режиссура чувствует время, когда концепция выстраивается не умозрительно, когда она угадывается в зрительном зале и диктует выбор автора. До тех пор, пока не выродилась природа театра, вне зависимости от режиссерских и зрительских эстети-

ческих пристрастий, образная система должна входить в сознание зрителя легко, эмоционально,

оправданная изнутри процессом актерского существования.

Искусство — образное отражение, познание и созидание мира. Но это не значит, что каждый спектакль достигает художественной целостности. Отсутствие гармонии между мыслью, вымыслом, правдоподобием, их конгломеративное соединение приводит к потере заразительности образа. Не выявление одного из элементов ведет к разрушению образа в целом. Режиссерское решение, не наполненное актерским сотворчеством, остается холодным, умозрительным, формальным, а, значит, не образным. Я прихожу на репетицию с решением, но в зависимости от практической работы с артистами, от их предложений, стараюсь, чтобы оно наполнялось актерским воздухом. Любое внешнее средство, не пропущенное через процесс переживания, становится пустой метафорой.

12 декабря 1977 года. ЛГИТМиК Ф. Достоевский. «Белые ночи»

Режиссер Геннадий Т. Настенька — Наталья Ахимова. Мечтатель — Семен Спивак.

Несколько слов о решении отрывка. Образуя изломанную окружность, на площадке пять каркасов ширм, к которым приделаны водосточные трубы. На одной из них — номер дома, на другой — часы, на всех — крючки для вешалок, объявления. На переднем каркасе скамеечка. Пролог. Пять рассказчиков наперебой говорят о жизни, ими придуманной жизни, попасть в которую они приглашают и нас. Исчезают четверо, остается один Мечтатель, и далее следует ряд заключительных сцен романа. Встречи Мечтателя с Настенькой. Некто, обещавший вернуться через год и жениться на Настеньке, вернулся, живет где-то здесь, Настенька знает об этом определенно, но его нет и нет. И вот Мечтатель объясняется ей в любви, не требуя взаимности. Настенька отвечает согласием. И в эту минуту появляется тот, кого Настенька ждала... Он появляется где-то там за кулисами, и Настенька под музыку Моцарта, не замечая дождя, бежит туда, потом возвращается к Мечтателю, целует его, убегает и вновь возвращается, отдает Мечтателю его плащ, вновь убегает и вновь возвращается, снова целует его. К Мечтателю сбегаются рассказчики... Эпилог. Последняя фраза Мечтателя: «Минута блаженства! Да разве этого мало на всю жизнь человеческую?»

После просмотра Г. А. Товстоногов поблагодарил артистов, отпустил их и обратился к режиссеру.

— Вам нужно воспитать в себе чувство такта. Я не остановил показ только из уважения к труду актеров. Почему вы устраиваете часовое зрелище? Разве вы не ограничены, как и весь курс, временными рамками? Ограничены? Значит, надо в них умещаться! Это, во-первых. Во-вторых, у меня создается ощущение, что мы на курсе выращиваем карликового Юрия Петровича Любимова. Зачем такое откровенное подражательство его эстетическому направлению? Причем, подражание по форме, а не по сути приводит вас к «любимовщине». Все вокруг Достоевского, а авторского существа нет. Неправда от начала и до конца! Все мимо, начиная с выбора исполнителей. Ни он Мечтателя, ни она Настеньку сыграть не могут. Отрывок выстроен однообразно, однотонно, без элементарного ощущения человеческих взаимоотношений. Любящие друг друга люди могут не заметить дождь, а у вас они играют дождь, не замечая друг друга. Как же так? Почему вас не интересуют психологические мотивы поведения, прекрасно выписанные Достоевским, и почему во главу угла вы ставите себя, занимаетесь самовыражением, самовыпячиванием? Я не могу сказать, что в показанной вами работе все плохо. Как и в «Подпоручике Киже», здесь много выдумки, изобретений: образ Петербурга с водосточными трубами, с подлинными объявлениями, наклеенными на них, звуковая партитура скрипа шагов по лестнице, наконец, пять рассказчиков, мечтающих об идеале среди этого быта... Повторяю, находок по линии атмосферы много! А вот чувство меры в их отборе потеряно! И как в «Киже» перед нами галерея необъяснимых вещей, непонятно по какому принципу и во имя чего отобранных. Но это полбеды. Зная, что в груде шлака есть золотые крупицы, можно их отыскать. Но ведь атмо-

сфера — это гарнир, а где мясо? Я могу перенести отсутствие гарнира, лишь бы была суть профессии, которой вы хотите себя посвятить. Где работа с людьми? Ее нет, а есть подмена подлинных человеческих отношений поиском внешних приемов! Чувствуете: скучная сцена Настеньки и Мечтателя, значит, устраиваете беготню по сцене. Но от этого смысл не проясняется, а уходит. Экзаменационный отрывок должен продемонстрировать понимание вами человеческих отноше-

ний. В «Киже» вообще этого нет. Но работу над Тыняновым я считаю этюдом, упражнением на тему. Там вы вольны этим требованием в чем-то пренебрегать, но здесь оно является главенствующим. А вы в проблеме поиска правды общения пока на нуле. Ни одного правдивого слова я сегодня не услышал, ни одного звука! Скажем, сидят персонажи в темноте, а разговаривают, как при свете. Вранье. А вы этого не замечаете. В темноте — один, а при свете совсем другой способ существования. Но вы этим не занимаетесь, у вас все одинаково. Варварски пользуетесь музыкой. Нельзя обрывать Моцарта на полуфразе. Вы же режиссер, значит, воспитайте вкус к великим музыкальным творениям. Взяли Моцарта, так подстраивайтесь под него! Даже и не зная, что звучит Моцарт, остановка на полуфразе режет ухо. Рвете музыку, как хотите! Можно оборвать, но в конце такта, а не в конце музыкальной фразы. Но главное — изначально фальшивое построение поведения персонажей. Когда не за чем следить, то смотреть — пытка.

Режиссер поднял голову.

—На репетициях было взаимодействие. Местами, но было. От зажима отрывок стал аморфным. Поплыл. Они должны были почувствовать это, активизировать действия.

—И сыграть короче? Было бы еще хуже. Прежде чем активизировать действия, надо их кардинально пересмотреть. Но в одном, вы правы: невыносимо долго длится ваше зрелище. Вы увлеченно заняты построением формальных вещей, которым цена — две копейки, если нет никого человеческого процесса! Не воспитан вкус к работе с людьми, отсюда — промах в выборе актеров: чем послушнее, податливее, тем лучше! А то, что у девочки должен быть тонкий, подвижный психофизический аппарат, то, что парень должен быть внутренне размятым, легким, то, что и он, и она должны обладать чувством юмора (а он есть в природе чувств Достоевского), — вас все это не волнует. В результате оказывается, что вы заняты не Достоевским, а собственной персоной, потому что в форме у вас нет ограничений, идущих от смысла сцены, и все находки оборачиваются трюкачеством.

—Простите, Георгий Александрович, но мне казалось, что все придуманные, как вы говорите, трюки должны были им помочь, а не мешать. Честное слово, я не занимался трюками специально. Девяносто процентов работы было посвящено выстраиванию общения, которого не было сегодня. Почему оно не возникло — для меня загадка. Мне казалось, что мы верно разбирали роли по событиям, по сквозному...

—Вы хотите убедить меня в том, что сегодня была плохая репетиция, неудачный показ? Нет! Не в этом дело. Беда не в неудачном прогоне, а в неверном направлении работы, изначально неверном! И меня огорчает, что вы этого не понимаете.

Георгий Александрович предложил присутствующим студентам, аспирантам высказать свое мнение.

—Вы согласны со мной? Или, может быть, кто-нибудь не согласен и стесняется высказаться под давлением авторитета? Я не истина высшей инстанции. Давайте порассуждаем. Говорите.

—Можно мне сказать? — попросил слова один из студентов. — Я бывал на репетициях «Белых ночей», и мне понравился зрительный и звуковой прием отрывка. Я думал, что этот ход действительно должен помочь актерам. Но сейчас вижу, что одно с другим не смыкается, хотя анализ, как мне кажется, был сделан в верном направлении.

—А не можете проанализировать, где корень ошибки? В чем она заключается? Проанализируйте, не бойтесь обидеть, выглядеть палачом.

—Вы уже сказали о корне ошибки. Видимо, отрывок не состоялся за счет выбора исполнителей, работы с ними, хотя я должен сказать, что в других отрывках и у него, и тем более у нее были интересные, органичные места.

—Не могу себе представить его органичным. Не могу, — сказал Товстоногов. — Вздрюченный человек с голосом, задавленным в горле, партнершу не видит, не ощущает.

—Да, — согласился студент, пытавшийся защитить режиссера, — в финале он сыграл состояние...

— В финале? — удивился Товстоногов. — Он играл состояние изначально.

Студенты и аспиранты сначала несмело, потом намеками и,

наконец, открытым текстом стали защищать исполнителей.

—Он впервые был на таком зажиме.

—Он просто не раскрыт в отрывке.

—Я видел его в разных работах, это первая — провальная.

—А она — одна их самых способных на курсе.

Товстоногов спросил, у кого она учится.

—У Аркадия Иосифовича, то есть и у вас, Георгий Александрович.

—Как фамилия? Акимова? Да-да, фамилия знаменитая, но я ее сегодня просто не узнал.

—Я думаю, дело не в выборе исполнителей, а в увлечение режиссера формой за счет выявления сути взаимоотношений. Что Тынянов, что Достоевский, к сожалению, сейчас один способ существования. Акимова — одна из лучших студенток. Сеня Спивак учится на эстрадном отделении, но, судя по экзаменационным показам, парень способный...

—Следовательно, — закончил обзор мнений Товстоногов, — тем более не проявлены профессиональные качества студента-режиссера.

Режиссер отрывка напомнил о прошлогоднем показе нескольких эпизодов из «Белых ночей».

—Тогда не было разбора, не было сказано: хорошо это или плохо, но создалась атмосфера одобрения, и я хотел, опираясь на тот показ, вырастить то, что, как мне казалось, было сделано в верном направлении. Мне важно разобраться, почему отрывок не сложился? Почему общение, на которое я тратил основное время, было фальшивым? Я прекрасно понимаю, что есть гарнир, а что — мясо. И гарнир мне не дорог. Я могу от него с легкостью отказаться во имя главного. Было трудно смотреть? Согласен. Было много лишнего? Наверное. Но мне хотелось, чтобы зритель до конца понял, откуда, из чего вышел Мечтатель?

—Сам отрывок, плоть его, взаимоотношения людей открывают нам всю атмосферу, которой вы так долго занимались... Вот все мы посмотрели чеховского «Жильца». Там наглядно видно, как через создание характеров просвечивается мир, в котором они живут.

—То есть через взаимоотношения обратным ходом зритель должен все понять?

—Конечно! Но я не исключаю ни труб, ни объявлений, любое внешнее выразительное средство, которое может помочь актерам, допускаю. Но вы же втащили сюда все, что надо и не надо! Как вы не чувствуете несоответствие соотношения частей? Длинный пролог, длинный эпилог и сжатая сердцевина. Не могут же пролог и эпилог занимать более половины композиции? Полторы минуты — начало, две — конец, а в остальное время дайте нам главное, то, ради чего вы взяли Достоевского. Природа искусства — в апелляции к воображению. Если вы даете атмосферу намеком, если пролог — вензель истории, которую мы увидим, то я согласен с таким прологом. Когда атмосфера довлеет, когда валится в пропасть суть человеческих отношений, то это для меня явление враждебное, вызывающее протест.

—Давайте я расскажу об определении действий персонажей, — предложил режиссер. — Может быть, здесь скрыта ошибка?

—Я допускаю, — ответил Товстоногов, — что вы правильно проанализировали главу романа. Но анализа мало. В процессе воплощения замысла надо уметь видеть и слышать результат, воспитать в себе зрение и слух на правду актерского существования. Анализ может быть грамотным, а в воплощении — вранье. И тогда какое мне, зрителю, дело до анализа? Я вижу фальшивый результат, а режиссер, оказываются, этого не видит. У него потеряна первозданность восприятия — типичное заболевание многих профессиональных режиссеров. Он погрузился в достоинства и недостатки своих актеров. Взошли ростки органики у актера средней одаренности, режиссер рад, ему кажется, что роль сделана. А посмотреть со стороны зрительного зала, —

холодно, бесстрастно оценить свою работу режиссер не может, не умеет. Он весь напитан материалом, закабален исследовательскими путами, которые когда-то были необходимы, полезны. Но от них нужно уметь вовремя освободиться, чтобы с точки зрения зрителя взглянуть на сценическую площадку.

Повисла пауза. Тяжелая. Еще совсем недавно этот же студент показал «Подпоручик Киже» Тынянова, и в целом оценка Учителя была со знаком плюс. А сейчас разгром. Пауза становилась невыносимой. Что делать? Нельзя сегодня расставаться на такой ноте. Невозможно будет подняться. А путей продолжения диалога нет. Это чувствовали все. И пытались спасти ситуацию.

Кто-то спросил.

— Как тренировать процесс отключения? Есть ли какие-нибудь приемы? Действительно, часто бывает: репетируешь — не получается. Репетируешь далее — снова на том же месте. Вдруг — сдвиг! Ну, кажется, пошло! А сдвиг заметен только тебе, и радость местечковая. На самом деле, объективно, никакого сдвига нет.

ГА. Разве мы об этом не говорили? У меня лично один прием: пытаюсь отрешиться от сделанного и смотрю на всю работу с нуля. Знаете, существует знаменитый оперный штамп: художник Каварадосси, возлюбленный Тоски, творит в бархатной куртке под музыку Пуччини, то приближаясь к картине, то, сделав мазок, отдаляясь от холста, чтобы на расстоянии двух-трех метров взглянуть на полученный результат. На эти отходы и подходы есть специальные музыкальные такты. Но как ни банален этот прием, он вскрывает суть методики работы художника: что-то сотворил и тут же зрительским глазом проверяю сделанное. На результат нашей работы надо тоже научиться смотреть не своими глазами, а глазами первозданного зрителя. У артиста примерно то же самое: погружен в обстоятельства роли, слышу оклик режиссера, выключаюсь, и, выслушав замечание, снова погружаюсь в обстоятельства. Не устану вам повторять, что только тогда вы будете полезны актерам, когда первозданным зрением посмотрев свою работу, вы сможете увидеть ошибки; поставив диагноз, найдете лекарство от болезни, и как врач, проверяющий новую вакцину на себе, вы, режиссер, надев шкуру актера, на своем психофизическом аппарате определив: это лекарство помогает, это — нет; сказав какое-то петушиное слово артистам, почувствовав, что нащупалось то, что искали, сможете вновь превратиться в человека, который впервые смотрит материал.

Надо, повторяю, уметь и входить в процесс и выключаться из него. Надо воспитать в себе возможность мгновенных переключений, потому что владение одним из этих качеств — тоже опасно. С одной стороны необходимо уметь проживать весь процесс вместе с актерами, более того, жить в ритме искомого построения и продвигать артистов к нему. Человек, не способный влезть в шкуру актера, не может быть режиссером! С другой стороны надо уметь трезво, рассудочно, порой иронично посмотреть на результат работы, иначе атрофируются слух и зрение на правду. А потеря этого качества — смерть профессии. Чувство правды — природное, как и музыкальный слух, оно врожденное. Если оно наличествует, то поддается тренажу, развитию. Говорю, пишу: «Режиссер — полномочный представитель зрительного зала. Сидя за столиком в пятнадцатом ряду, вы один являетесь представителем будущих полуторатысяч зрителей! Вы представляете их не номинально, не дипломатически, а по сути. Ну, а к тому же, вы еще и владеете профессией»... Понятно?.. Умозрительно, к сожалению?!

К Георгию Александровичу обратилась одна из аспиранток-театроведов:

—Вы сказали: «Допускаю, что режиссер думал в верном направлении». Но практическая работа — проверка анализа. Должна существовать связь между теорией и практикой в режиссуре?

—По-вашему, если верно проанализировать, то непременно будет получаться? Почему? Анализ — лишь путь построения. В вопросах КАК он оставляет большие пробелы. Как выстроить событие? Как обнаружить природу отношений? Как ввергнуть в нее актеров? Как построить общение? И как, наконец, проверить его на основе чувства правды?

—Но режиссер имел определенные целевые установки, — спорит аспирантка, — пытался практически воплотить их...

—И потерял свойство отрешиться и посмотреть на свою работу свежим глазом, будто увидев ее впервые! А это свойство исходит не из анализа, а из практики! Практическая область — главная в работе режиссера. В ней заложены специфические признаки профессии. А анализ — прислуга практики, он не должен быть каноном, он — ориентир, указатель направления, по кото-

рому нужно идти. Вы заметили, что отрывки поделились на два лагеря? Одни — несмотря на какие-либо просчеты, недоработки — сделаны на верной основе. Другие — изначально неправдивы. Когда основа верная, то говорим: здесь не учтено, здесь не получается. Но что делать, когда отрывок фальшив изначально?

Режиссер «Белых ночей» попросил разрешения показать отрывок еще раз на следующем занятии.

—Я бы на вашем месте сейчас не смог работать с исполнителями. Мне бы потребовалось

время, чтобы принципиально пересмотреть решение отрывка. Прежде всего, отказаться от гарнира — трюковых формальных самовыявлений — и заняться людьми, анализом и построением их взаимоотношений. Меня интересует: есть ли у вас вкус, любовь к этому процессу?

—Есть, Георгий Александрович, любовь к этому процессу у меня есть. Поиском психологических нюансов, борьбой, сменой оценок — вот чем я занимался.

—Представьте себе глухого композитора — без таланта Бетховена, который занят музыкальными переходами, комбинациями. Ему кажется, что симфония в голове сложилась, но когда ее сыграли, оказалось, что она напоминает удары кулаком по столу. То же и у вас. Встретились Мечтатель и Настенька — и ни одного слова правды! Если вы, режиссер, не слышите фальшь их диалога, то нам не о чем говорить. Что говорил Станиславский в таких случаях, вы, надеюсь, помните.

—«Не верю»?

—Мне посчастливилось заниматься с М. М. Тархановым. Он советовал всегда начинать говорить с самой низкой ноты. «Стоп, — останавливал он, — не верю! Где твоя самая низкая нота? Ты еще не разговорился, а уже берешь верха». Или, скажем, просил: «Посмотри на партнера. Бровь, усики видишь? Вот теперь говори». Он использовал технологические приемы изначального приближения к правде. Ваш отрывок с точки зрения актерского существования тоже надо пересмотреть изначально. Артисты играли час, а я уже на первой минуте ни во что не верил.

—Мне кажется, — сказала одна из студенток, — режиссеру надо заново пересмотреть анализ, начать с абсолютного нуля. Как только он объявил: «Сентиментальный роман», — а это объявление, видимо, было принципиально, — актеры вышли на площадку и заговорили не от себя, не от Достоевского, а от его, режиссерского представления о Достоевском!

—Значит, беда в том, — подытожил Товстоногов, — что я, режиссер «Белых ночей», принимаю за правду приближение способа актерского существования к моему представлению, а не исследую правду их отношений в логике автора. Точка отсчета — режиссерские иллюзии, а не данная автором логика взаимоотношений. Как вывод: каждый из пяти рассказчиков стремится стать копией режиссера, Мечтатель и Настенька болтаются как марионетки на ниточках, а возможность живого общения отвергнута.

Режиссер отрывка попросил Георгия Александровича помочь ему не только разобраться в причинах провала, но и поискать пути выхода из тупика. Он рассказал о процессе работы, гигантская часть которой была посвящена попытке направить исполнителей в русло органики, что актерам были намечены берега, оставлен простор для импровизации, что на основе прошлогодней заявки он верил в возможность вытащить их органическое существование. Ошибка в том, что, радуясь маленьким победам, он стал влюбляться в актеров и действительно не смог посмотреть на свою работу со стороны, холодным взглядом зрителя.

—Я принимаю, Георгий Александрович, все ваши претензии, но эти претензии я предъявлял к себе все время в течение всей работы, а результат плачевный.

—Можно еще добавить? — подняла руку студентка, режиссер чеховского рассказа. — Я помню, при показе моей работы, вы сказали: «Тональность верная, вроде бы органично, но малопонятно, о чем рассказ?» Оказывается, мы тоже проделали гигантскую работу, но не в том направлении. К тому же выяснилось, что в один чеховский рассказ мы хотели вместить всего Чехова. Может быть, и Достоевский неверно прочитан? Может, настолько преувеличена тема несчастных людей, что в авторе убита природа юмора? Я не поняла, о чем отрывок? Что в нем главное? Пусть сформулирует. А вдруг — не то?

И пока режиссер, поднявшись, обойдя стул, обхватил его спинку и сосредоточился на формулировке темы, другой студент уже говорил.

— Ты рассказал об обозначении берегов. Остальное, мол, река импровизации. Если берега — актерские перебежки по площадке, то это мура, берег должен ограничивать действие, которым я живу. Скажи, что мне делать, а я решу: может быть, мне туда бежать не надо?

Режиссер Достоевского поморщился.

—Конечно же, когда я говорил о берегах, то имел в виду события, действия, обстоятельства, а не ту или иную степень закрепления формы... О чем отрывок? О разрушении иллюзий! О том, что сейчас стало предметом разговора между учеником и учителем! С одной стороны иллюзия, а с

другой — реальная жизнь, реальная практическая помощь одного человека другому. Все хорошо, пока рассказчик мечтает. Но вот — реальное дело; ему надо защитить Настеньку. И он погружается в жизнь через соучастие, а эта жизнь разрушает иллюзии.

—А как входит в эту тему Настенька? — спросил Товстоногов. — Тема же всех охватывает?!

—У нее есть фраза: «я вас понимаю, потому что сама была такой!» У нее тоже рушатся иллюзии. Мечтала, напридумала любимого человека, поверила ему, и вера рушится. Она ведь тоже Мечтатель, виделись в сумме несколько часов, а год жизни жила тем, что сама нафантазировала.

—За чем мы следим? — задал свой любимый вопрос Товстоногов.

—За разрушением иллюзий и победой реальной бытовой, жуткой жизни. Этим заканчивается отрывок. Конфликт между отчаяньем и надеждой. У Настеньки гаснет вера, а Мечтатель ее раздувает. Вот чередование отчаянья и надежды я и старался выстраивать в малом круге предлагаемых обстоятельств...

—Малый круг диктует действие. Нельзя выстраивать в малом круге ни отчаянья, ни надежды. Отчаянье, надежда — результативные, чувственные понятия. Если заставлять артистов в малом круге это играть, они неизбежно начнут показывать, что, кстати, сегодня и произошло. Но если эти понятия применять к теме, — а тема всегда в области объективного взгляда на вещи, — в ваших рассуждениях есть основание. А вот скажите, почему Достоевский называет роман сентиментальным?

—Он сочувствует своим героям.

—Не только. И смеется над ними. Достоевскому свойствен юмор, который вы не почувствовали. Качество юмора у Достоевского иное, чем у Зощенко или, скажем, чем у Чехова, но, тем не менее, юмор есть, он был у вас в прологе, но в разработке отношений Настеньки и Мечтателя вы его не почувствовали. Объявили правильно: «Сентиментальный роман», но где иронические кавычки? Где-то там, за гранью увиденной нами истории, гуляет подлинный объект любви Настеньки, который уже стал для нее миражом, абстракцией после года разлуки. А Мечтатель постепенно превращается в реальность... И вот перед нами стадии их любви: мнимой, ненастоящей, придуманной. Она понимает, наконец, что лучшего у нее не будет, но появился Он. Поманил ее, она исчезла, и театр закончился. Сколько бы люди ни занимались самозаклинаниями, жизнь все равно ворвется и неизбежно разрушит иллюзии.

—Так я об этом и ставил, я с вами полностью согласен!

—Но вы отнеслись к этой истории всерьез. И пропустили иронию по сентименту. Достоевский смеется над сентиментальным, оторванным от жизни миром. Почему-то вы почувствовали это в прологе, но начисто упустили во взаимоотношениях Настеньки и Мечтателя. Ваша Настенька — в обстоятельствах трагедии! А в том, что во имя добра она готова пренебречь настоящим — уже есть авторская улыбка. Последняя фраза Мечтателя: «Минута блаженства — разве этого мало?» То есть дайте, господа, мне еще миг блаженства, а остальной жизни не надо. Одну минуту я противопоставляю всей жизни... Разве здесь нет иронии? Разве нет иронии в том, что Достоевский даже имени герою не дает? Разве Настенька и Мечтатель похожи на Настасью Филипповну и Рогожина? Нет? Если в «Идиоте» подлинные чувства, то здесь — призрачные, навеянные атмосферой белых ночей.

—Да, я всерьез отнесся к этим людям. В этом, видимо, корень ошибки.

—Потеряли первое впечатление от романа. Не верю, что можно прочесть Достоевского и не уловить, что его лексику всерьез играть нельзя. Много рассуждали о теме, вроде бы верно, а на самом деле — мимо. Потеряв первое впечатление, подменили тему, потеряли ее. Стали выжимать правду отношений, а она оказалась неправдой. Придумав внешний мир, опутав актеров паутиной необязательных приспособлений, через «Белые ночи» хотели выразить всего Достоевского, между тем как сцены белых ночей — своеобразное развитие Гоголя. То, что нам в разбо-

ре чеховского «Жильца» мешало, здесь учитывать необходимо! Разве не ощущаете явное влияние гоголевского «Невского проспекта»? А Гоголя без юмора не бывает. Вы показали Достоевского ВООБЩЕ, не заметив особенностей «Белых ночей». К скрипу дверей, шагам по лестнице, к каплям дождя вы отнеслись всерьез, использовали эти выразительные средства иллюстративно, не в контрасте, а в унисон происходящему. В отборе средств от звукового ряда до костюмов надо найти сентиментальный характер: цилиндр, фраки, шляпки, зонтики, среди которых порхающий

Мечтатель: «Ах, сейчас будет последняя встреча!» Он и в трагедии находит радость. Вы просите помочь найти выход из тупика. Практически выход один: вам, режиссеру, нужно самому исполнительски почувствовать природу чувств произведения. Это самая неизведанная часть методологии. Иногда мы к ней стихийно приближаемся, чаще — нет. В зависимости от природы чувств, свойственной данному автору, методология каждый раз поворачивается новой гранью. У каждого автора свой способ отражения жизни, своя правда, и методика ее вскрытия каждый раз индивидуальна, неповторима. Константин Сергеевич, блестяще практически владея поиском природы чувств, к сожалению, не оставил нам теоретического наследия по этой проблеме. Здесь уже теория уходит на второй план и все решает интуиция, здесь в особой мере проявляется режиссерский талант, если он, конечно, есть. Методология дисциплинирует, развивает способности, готовит почву интуиции, питает ее, но, увы — не может ее заменить.

Студенты позволили себе с Товстоноговым не согласиться:

—Но вы же обнаружили природу чувств «Белых ночей», подключили методологию и обнаружили?

—Я попытался выявить негативную сторону работы. Но это не значит, что артисты сейчас выйдут на сцену и все сыграют. Мне нужно их заразить своим ощущением природы чувств, практически подсказать, как это выражается в способе существования... Для этого надо самому изнутри актерски пропитаться этим способом. Иначе ничем не смогу помочь исполнителям. Иначе я хирург, не умеющий оперировать! Иначе я — режиссер — не имею на артиста права!

—Часто бывает так, — сказал один из студентов, — начинаешь работать верно, а потом неожиданно сам для себя замыкаешься в своем представлении. Акцент от автора переносится на себя.

—У меня в связи с этим такая проблема — подхватил другой, — надо ли готовиться к репетиции или нет? Готовишься, придумаешь что-то умозрительное и пропускаешь живое. Может, не надо готовиться дома, а идти от актеров?

—Обязательно надо готовиться. Обязательно! А иначе как вы заразите артистов пониманием, решением материала? Но когда пройден первый этап, когда вы начинаете идти от общего к частному, надо уметь отложить все свои заготовки. Стереть, забыть их. Начать сочинять как бы заново. Не перегружать артистов. Минимум информации: определение смысла куска, эпизода, обстоятельств малого круга, микростолкновения и далее совместный поиск способа существования. Вы знаете, я часто после первичного разбора работаю без экземпляра. И вот что интересно! Попадание в природу чувств дает возможность чуда. Изначально верное построение в логике данного автора предсказывает последующую логику. Иногда думаешь: вот здесь должен прозвучать такой-то текст. А у вас какой? И вдруг, оказывается, что текст тот же! Вот это совпадение является для меня одним из критериев попадания в природу чувств автора. Но чудо не приходит само по себе. Уже должен быть съеден пуд соли методологии, пропущенной через себя, через мозг, поры, нервы, кровь своего организма, уже должно ощущаться не скованное терминами, а свободное владение методологией. Ни при каких обстоятельствах она не должна превращаться в догму! В нашем деле очень многое, если не все, решает зрение и слух. На чувство времени. На правду, на фальшь. Я, по-моему, не рассказывал вам, как в одном театре режиссер, ставя «Дети Ванюшина», на первой читке прервал исполнителя главной роли: «Не играйте ничего! Зачем вы играете? Это же первая читка!» А актер был готов, роль легла на него, потому что подспудно он работал над ней всю жизнь. Но режиссер считал, что по Станиславскому такого быть не может! Раз Константин Сергеевич когда-то написал: «На первой репетиции ничего не играть», — значит, можно оставаться слепым и глухим к артисту! Кстати, когда через несколько репетиций исполнитель Ванюшина сыграл то же самое, что и в первый раз, режиссер похвалил: «Вот теперь хорошо!» Вот вам пример мертвого режиссера, пример догмы. А Станиславский, к слову говоря, отстранил как-то Москвина от репетиций, потому что он с первой репетиции был настолько готов к роли, что остальным актерам потребовалось два месяца, чтобы дорасти до него.

Из беседы с Г. А. Товстоноговым

— Часто смотришь спектакль и думаешь: режиссер повторяется. Авторы разные, а он будто

ставит всю жизнь одну и ту же пьесу. Почему это происходит?

Г.А. Болезнь, близкая к эпидемии: режиссер проявляет себя, а не ищет индивидуальную, неповторимую авторскую природу чувств, его меру условности.

— «Мера условности». Раз мера, значит, должна быть научная точка отсчета и какая-то градация, начало меры. Что вы думаете по этому поводу?

Г.А. Проблема реализации жанра, то есть поиск сценической меры условности, способа существования артистов в природе произведения — самая зыбкая, неразработанная часть методологии. Искусство похоже на жизнь, но и отличается от жизни. Каждый талантливый автор индивидуально неповторим. Неповторим его взгляд на действительность, угол ее отражения. Наша задача — стремиться подчинить анализ осмыслению, осознанию авторской мысли, авторской природе чувств. Но где та граница, к которой мы, казалось бы, путем анализа подошли вплотную? Ее нет. На самом деле какая-то область осталась подвластна интуиции, а не рациональному моменту. Законы органического поведения могут изучаться научно психологией, физиологией, нейрохирургией. Но как можно изучать законы формы, если она каждый раз неповторима? Наша терминология условна. Условны термины: природа чувств, способ существования, мера условности. Нельзя сказать, что в данном произведении условность номер восемь. Создать шкалу мер я не берусь. Хотя можно обратить внимание на особый способ отбора предлагаемых обстоятельств, на отношение к ним автора, на особый стиль разговора с читателем, переводимый в определенные условия игры со зрителем. И все же, повторяю, рациональный момент трудно проникает в анализ, и хорошо, что ведущая роль принадлежит и, смею думать, будет принадлежать интуиции, она должна остаться, как бы наука не вторгалась в творчество! Иначе жалко! Иначе искусство перестанет быть самостийным! Мера условности, скорее импрессионистическое понятие, чем научное. Важно угадать в авторе, в произведении не то, что соединяет его с другими — это всегда более явно видно, — а то, что отличает его от других, его особенность, неповторимость. И найти актерский эквивалент в способе существования.

— Мне приходилось разговаривать с разными артистами БДТ, и все они методологически объединены. Каждый из них гордится тем, что при общем высоком уровне планки, театр не повторяет себя именно потому, что каждый раз идет поиск нового способа существования. Но как это удается?

Г.А. Найти практически с актерами природу чувств автора, самое сложное в профессии! Лично для меня при всем скрупулезном домашнем анализе без актеров-лидеров это невозможно. Вы видите, как в театре мне помогают Юрский, Борисов, Лебедев, Лавров, Басилашвили, Стржельчик. Ранее Копелян. Они, интуитивно почувствовав природу, задают верное направление всем остальным, заражают труппу своим ощущением материала.

— Мне не раз приходилось наблюдать, как, попадая в способ, вы даже начинаете подсказывать актерам подтекст или внутренний монолог в жанре автора.

Г.А. Запомните главное: при владении методом из процесса работы высекается радость творчества.

Василий Шукшин. «Верую»

Режиссер Василий Б.

Посредине площадки стол, на нем бутылка водки, стаканы, чайник, миска с огурцами. Стол поставлен фронтально, позади — стул. Авансцена. На табуретке сидит Максим. Рассказал о тоске, которая его «обшаривала и тянулась поцеловать». Максим рассказал про попа, приехавшего в деревню лечиться барсучьим салом. На тексте Максима в комнату вошел большой, лохматый, усатобородатый человек в белой рубахе, уселся за стол и выпил стакан водки. Максим оглянулся, увидел, что поп пьет, встал и, взяв с собой табуретку, поплелся в дом Лапшиных к попу.

ТОВСТОНОГОВ *(исполнителю роли попа)*. Очень хорошо существуете в начале отрывка, там, где вы в сфере логики, а потом не хватает событийного роста. Надо сейчас, в процессе репетиций, не бояться идти на наигрыш, мы придержим, если вы перейдете границу правды, но хоте-

лось бы более смелого стремления к ней. Вот в финале вы должны были уже пойти в пляску, но это не получится, если не накопили, не доросли до легкого выхода в финал сцены. А знаете поче-

му? Потому что боитесь сыграть постепенное опьянение. Режиссер заступился за исполнителя.

—Ваши претензии скорее относятся ко мне. Это я увожу его в другую сторону. По Шукшину у попа наглая рожа, кулак стальной, ему бы не кадилом махать, а в кузнице работать, а мы, используя внешние данные актера, искали этакого благостного человечка.

—Но, тем не менее, — продолжил Товстоногов, — в любом характере нельзя упускать важнейшее обстоятельство: в лице пришедшего типа поп получил собеседника, появилась возможность проповеди. И он с удовольствием играет в пророка, почувствовав себя не за столом, а на трибуне.

—А что происходит с Максимом за время проповеди?

—Максим много выпил, размяк и ослабел. Жаль, что у вас он к концу почему-то наоборот активизируется. Поп к приходу Максима уже изрядно выпил, а в процессе пророчества надрался до того, что стал плести про Есенина, сам не зная почему. Максим сник раньше, он слабее попа. Надо построить пляску бессильных, физически немощных людей, четче выявить стадии от спора о мироздании до пляски. Давайте попробуем порепетировать начало.

Максим рассказал о тоске, которая его «обшаривала и тянулась поцеловать». В этот момент Товстоногов прервал исполнителя:

— Говоря о тоске, внутренне содрогнулся, и это помешало выговорить «поцелова-а-ать». Не договорил и наклонился.

Максим, наклоняясь, добавил: «Ничего не хочется: и пластом лежать, и водку пить тоже не хочется?»

Георгий Александрович подкинул:

— Удивиться надо, что самое поразительное — даже водку пить не хочется. «Чего пришел?» — насторожился поп. «Душа болит», — ответил Максим. — «Душа болит» — надо задать крупно. На эту тему будет разговор. И это — тема рассказа. М-да, пришел душу лечить, а поп водку пьет.

— Где момент, — спросил один из студентов, — когда Максим задумался: а может, не идти сюда? Ведь он же не ожидал, что застанет попа за водкой?

— Есть этот момент. Посмотрел на попа, пауза, и все-таки пойду, поговорю несмотря ни на что. Не с кем больше разговаривать. Выхода нет. «Болит ли у верующих душа?» — эка загнул, да? Но тема интересная. Не каждый день вам такие вопросы задают. «Выпить хочешь?» Хочет... Угадал, зачем он пришел.

Исполнитель удобно устроился в кресле.

— Очень хорошо! Вот эта подготовка к ерничанью мне нравится. Развивайте такие моменты... Зло — поставьте на один конец стола, а добро — на другой. Во-от! А вы — между ними! А может быть, ставить не стаканы? За добро — поставьте чайник с водой. А за зло — водку... Ну и примерчики у попа!..

«Что такое Христос?» — спросил поп. Максим недоуменно посмотрел на него.

— Встаньте и покажите наглядно! Руки в стороны, кисти освободите, голову на бок! Во-от. «Две тысячи лет идет война между добром и злом, но конца этой войне не предвидится», — пророчествует поп. Товстоногов просит исполнителя на этом тексте посмотреть, сколько водки осталось? Поскольку водки еще много, а она есть зло, а злу конца не предвидится, — это обстоятельство попа обрадовало.

Хруст огурцов, рассол, стекающий по бороде, усам, рубашке, — все это очень важно, не пропускайте... Рассказал про Христа и вдруг почувствовал дым. Откуда? Оказывается, этот тип раскурился. Не только что закурил, а уже надымил. Закурить, кстати, надо раньше.

«Я просил не перебивать меня!» — стукнуть так по столу, будто он уже в пятый раз вас перебивает!

«Я же насчет легких спросил», — оправдался Максим.

— Не оправдывайтесь, нападайте.

«Ты спросил, отчего душа болит!» — напомнил поп.

418

ТОВСТОНОГОВ. Надо же! Сам забыл, зачем пришел. И дальнейшие рассуждения за едой. Предположим, победило добро, — легкую струйку из чайника на пол пустите. Этого добра не жалко... Доморощенность философии стала наглядной. Как только попадается на язык слово «вечная», так очи к небу и напевайте: «в ве-ечную силу...» У попа уже штамп выработался на это слово... Вот, сразу похож на священника! Интересно, что когда попа спросили про веру в коммунизм, он опустился с высоты на землю, но снял эту тему тут же: «Опять перебиваешь?» Все, товарищи! Дальше поработаете сами. Гораздо точнее стала линия Максима, особенно в начале отрывка, исчез внешний темперамент, дерганья, и оказалось, что природа внутренней свободы таит в себе большие возможности. Видите, здесь таятся возможности ерничанья, а не просто одно-событийной беседы. Текст вроде бы не дает возможность угадать границы событий, но, не выявив их, не выйти в пляску. Дело не в самом тексте, не в трюках, а в качестве беседы. Смена качества — есть и смена события.

17 декабря. 12.00-17.00
Ф. Достоевский. «Белые ночи»

Режиссер Геннадий Т. Настенька — Наталья Акимова. Мечтатель — Семен Спивак.

— Декорации изменили? — не скрывая удивления, спросил у режиссера Георгий Александрович. Режиссер кивнул, скрылся за дверью и, сделав последние наставления, вернулся в аудиторию, сел в углу и дал команду: «Начали».

Посредине аудитории — скамейка. По всем стенам — решетки мостов! В глубине — фонарь со свечкой. Двери аудитории открыты. На них — цепи! Виднеются лестничные перила.

Увертюра Россини к «Севильскому цирюльнику». Откуда-то снизу слышен топот шагов по лестнице. В дверях — пять мечтателей ...

—Сколько шел отрывок? — спросил Товстоногов после просмотра.

—Семнадцать минут.

—Вот, это уже другое дело. Поставьте декорации следующего отрывка, поговорим о Достоевском и двинемся дальше.

Декорации ставят, и режиссер «Белых ночей» перед Товстоноговым.

—Произошел известный сдвиг. Должно быть поучительным для курса, что приближение к природе чувств автора привело во многих местах и к органическому рождению текста. Раньше слова произносились, но не принимались. Не было отклика зрительного зала. Реакция мгновенно появилась, когда вы нащупали жанр. Но сдвиг вызвал крен в другую сторону. Скажите, вы ощущаете разницу между иронией и пародией?

—Да, безусловно.

—Так вот у вас крен в сторону пародийности, карикатуры, шаржа. Вы высмеиваете персонажей, а Достоевский относится к ним с сочувствием. Они привлекательны, симпатичны в своих страстях, смешноваты, но не смешны. «Белые ночи» — не сатирический сентиментализм, а иронический, благородный. Вы ощущаете разницу? Кроме того, хотелось, чтобы вы прояснили некоторые мотивы поведения. Во-первых, когда Мечтатель решился сказать Настеньке, что лю-

419

бит ее, во-вторых, когда она ответила, что любит его. И там, и там не разработаны пристройки друг к другу. Это же процесс оценки. Усложните его. Кстати, именно там можно выявить жанр в полной мере. Слишком прямыми путями они выходят на новое действие. Но многое изменилось к лучшему. Стал осмысленней пролог. Теперь уже читается, что рассказчики — его друзья...

—Мы назвали их «Союз Мечтателей».

—Появилось чувство общего стиля и главное — вкус к реализации замысла в человеческих взаимоотношениях, в психологически верной автору температуре. Продвинуть бы еще поближе способ существования, пройти дистанцию от пародии к улыбке — и может получиться интересная работа.

—Я понял, что это находится только в совместном с актерами поиске. Ставлю проблему, и вместе ищем, как ее реализовать. К сожалению, мы один день упустили, день прошлого показа, но тогда надо было одному походить, собраться... Но еще есть время, дни.

—Часы, — улыбнувшись, поправил Товстоногов.

—Да, уже остались часы до экзамена, — согласился режиссер. — Но я думаю, мы успеем доработать отрывок.

—Я говорю не об экзамене, — попытался успокоить студента Георгий Александрович. — Вы уже сделали смелый шаг: по существу заново пересмотрели работу, нашли в себе смелость отказаться от многих находок, за которые другие режиссеры уцепились бы во что бы то ни стало! Вы придумали новое, не менее интересное оформление. Вы сделали принципиальный шаг к постижению главного: природа жанра любого автора, тем более великого, открывается через умение проанализировать и построить систему человеческих взаимоотношений.

Для меня важнее экзамена — практическое понимание вами этого принципа. К экзамену вы можете и не успеть за день добиться искомого способа существования, убрать пародийный крен, а вот то, что вы уже ощутили радость не от гарнира, а от выстроенных человеческих отношений — это важно!

— Я поищу с актерами, как уйти от пародии, — пообещал режиссер. — Вчера, после репетиции, проанализировав ее, я будто услышал ваши слова, но...

Из беседы с Г. А. Товстоноговым

— В своей книге «О профессии режиссера» вы писали, что часто, к сожалению, идея в спектаклях сводится к морали. Не могли бы вы пояснить вашу мысль на примере какого-либо спектакля ленинградского театра?

Г.А. Зачем брать примеры из спектаклей? Вопрос решается и теоретически. Когда-то жили на свете великие моралисты: в XVII веке Мольер, в XIX — Островский. Они решали этические, нравственные, моральные проблемы через назидание, мораль. Но мы бы не знали этих имен, если бы за моралью не стояла гуманная всеобъемлющая идея. Если находиться на уровне моралистического вывода: не надо мещанину рваться во дворянство, если ханжество — это дурно, — то вряд ли мы бы считали произведения этих авторов классическими. Островский часто вкладывал мораль в название пьесы. «Бедность не порок», «Не все коту масленица». Но, ставя Островского сегодня, оставаться на уровне морали, значит, не понять пьесу. Оказывается, в талантливой пьесе объективно содержится нечто такое, о чем, возможно, не подозревал сам автор. Мораль может умереть, а идея переживает столетия. Идея выше морали, объемнее ее. Мораль содержится в идее. Мораль должна проглатываться с идеей, которая объективно содержится в произведении, которая есть нечто более глубокое, чем мораль. Идею трудно сформулировать, она эмоциональна. Мораль — поучение, назидание, злободневное, необходимое сегодня.

— Надо ли формулировать идею? Ведь это безумно сложно. Все время подстерегает опасность попасть в мораль?! Идея материализуется в сквозном действии. Так недостаточно ли определения сквозного, а не требования от студентов четкой идейной формулировки?

Г.А. Стремление к идейному выводу организует целенаправленность анализа.

— Но как формулировать, избегая морали? В книге «О профессии режиссера» вы предлагаете делать это через призыв, лозунг, брошенный режиссером в зрительный зал. «Гибель эскадры», предположим. Самое дорогое, пишете вы, у моряков — эскадра. Она дороже дома, дороже семьи. И все-таки, если революция требует, оказывается, нет ничего дороже революции. Согласитесь, сегодня это воспринимается, как мораль и только.

Г.А. «Нет ничего дороже революции!» — оформленная в виде лозунга идея пьесы Корнейчука. Это лозунг, но не мораль! Это эмоциональный призыв, в котором проявилась идея. Другое дело, что качество драматургии позволило идее спрессоваться до лозунга. Сегодня, когда меня волнует более глубокий материал на тему взаимоотношений личности и истории, выбора пути, я обращаюсь к Шолохову, к «Тихому Дону». И вот тут, смею сказать, уже одним лозунгом в формулировке идеи не обойтись, но стремиться к ее определению необходимо! Только тогда, когда я точно знаю, во имя чего ставится пьеса, я берусь за работу.

— Не могли бы сформулировать, Георгий Александрович?

Г.А. Я могу это сделать, поверьте, но мне не хотелось бы сейчас произносить формулу, потому что без тех многомесячных мук ее поиска, она вам сейчас покажется примитивной, упро-

щенной...

В. Шукшин. «Танцующий Шива»

Режиссер Валерий Г. Исполнители — курс сибиряков. (Преподаватель Владимир Особик.)

Изменилось начало рассказа. Режиссер сохранил фонограмму гитары. Сначала темнота, затем резко врубается свет. Фронтально в глубине сцены стоят парни. И под музыку, медленно оживая, в танце двинулись на зал. Танцуют все, кроме Шивы. И вдруг вновь застыли. Студент — исполнитель Шивы, объявил: «Василий Шукшин. Танцующий Шива». И затанцевал. Вырубка света. Крики, удары, звон бьющейся посуды, шум падающей мебели. Свет...

Товстоногов прервал показ на монологе Шивы.

—Не высекается юмор, потому что играете впрямую. Попробуйте говорить не со всеми, а будто бы сам с собой, как юродивый, а все постепенно откликнутся на странный разговор. Где-то перед вами невидимый собеседник, с которым вы вступаете в общение... А что, если встать и в размышлении пройтись?! Этакое сомнамбулическое состояние... Напридумайте огромный монолог, из которого мы слышим отдельные слова. Короче, сыграйте этюд на безумца. Посмотрите: Шива сдвинулся. Какой там текст? «Чего ты?» — Значит, точно, попали в логику Шукшина. И на «недоумеваете, почему я вас прохиндеями назвал» — вступите в открытое общение. Еще раз. Создайте атмосферу пьянки. Выпили, кто-то крякнул, кто-то что-то междометием сказал. Все время должен быть слышен шумок. На Шиву не надо обращать внимания всем одновременно. Один заметил — подтолкнул другого. Ванино «Чаво» спародируйте: «Нича-во». Уже здесь намечается конфликт между Шивой и Ваней. Причем «Ничаво» должно быть сильнее, чем «Чаво», и Ваня вскочил: «Меня дразнить?» Вскочил, и его успокоили, усадили. Вот теперь хорошо бы Шиве осмотреть все лица: «Недоуме-вае-ете-е?» — длиннее скажите, не констатируйте, иначе дешево продаете прекрасный текст. Все посмотрели на Шиву, потом на бригадира, а Шива, заедая котлеткой, начал объяснения: «Вы... семеро хмырей», — не ругайте их... «Хмырей» — подложите: плотников. В чем они мерзавцы? В том, что обманывают? Но ведь когда обманываете вы — это хорошо, а когда они — плохо. «Три месяца назад ра-а-а-адовались, а теперь вас оби-и-и-идели?» Сочно жрите. Трудно им ответить, потому, что не прожевать котлетку, поэтому и мотнул головой. А все следят, чего это он башкой мотает? «Это вы-ы-ы-ы обманули!» «Ну-ну», — говорит, обернувшись к Шиве, бригадир, медленно встает и переходит в глубь сцены.

—Режиссерски поставленная длинная искусственная пауза.

—Но она есть у Шукшина, — открыл рассказ режиссер.

—Вы замечаете, — обратился к курсу Георгий Александрович, — что, с одной стороны, я радуюсь, если мы попадаем в логику автора, но, с другой стороны, я категорически против буквального следования его ремаркам. Вроде бы противоречие. Вроде бы. На самом деле — нет: Одно дело — верность букве, другое дело — духу автора. Важно попасть в природу произведения, и в ней быть свободным, отложить рассказ в сторону, выстроить борьбу и сверить то, что получилось с литературной основой. Если есть совпадения — вы победили. Но путь использования литературы как справочника: куда перейти? когда вздохнуть? когда засмеяться? — неизбежно ведет к провалу, процесс жизни подменяется внешним выражением процесса, взятым из ав-

торских комментариев. В случае попадания в автора, даже и привнеся в него что-то свое, вы все равно это сделаете в его природе.

Видимо, Шукшин хотел сказать, что бригадир принял какое-то решение, поэтому встал и перешел. Но мне зрительно достаточно того, что он оглянулся и сказал: «Ну-ну». Принятие решения бригадиром — это надо соблюсти. Но сделать это надо так, как нам выгодно, а не как написал в ремарке Василий Макарович. «Подождем, потерпим, — подумал бригадир, — куда он уйдет?» Напрасно улыбаетесь вместе. Два улыбающихся в унисон на одну и ту же тему человека — это плохо. Я прерываю работу над отрывком, дальше поработаете сами. Хочу дать вам один совет. Мне понравилось новое начало — пролог с танцами, но когда гаснет свет, в темноте должно быть такое, что нельзя показать зрителям. Драка! Убивают! Слыша животные крики, мы думаем: здесь ломают зубы. Свет. Все тихо, спокойно, и сразу же текст продавщицы: «В столовой произошла драка». Дальше она может убирать сколько угодно. Мы заинтригованы. Главное, чтобы сразу же

сказала фразу. Спасибо. Да, я хочу сказать, что за короткий срок вы сделали много.

А. Чехов. «Хористка»

Режиссер Варвара Ш.

Заняты: Сергей Лосев, Инна Варшавская.

В центре сцены диван. По бокам дивана два стула, позади стульев — ширмы. Справа на авансцене пианино. За ним — тапер. Он же рассказчик.

На диване сидит разморенный от жары и обеда Колпаков. Напевая романс, положив к нему голову на колени, на диван улеглась Хористка. Колпаков устало посмотрел на нее и закрыл ей ладонью рот. Потом открыл, и она продолжила петь с той же ноты. Тогда Колпаков так же вяло зажал ей двумя пальцами нос, она на секунду замолчала, но затем гнусаво запела. Это несколько развеселило Колпакова, но ненадолго. Он вытер шею, лоб платком, потом намочил его в тазике с водой и выжал... на хористку. Та блаженно оторвала прилипшее к телу платье и пропустила струйки воды к себе на грудь.

Тапер сообщил зрителям, что в дверь позвонили, и потренькал на инструменте. Колпаков скрылся за одной из ширм, из другой вышла барыня.

В середине диалога барыни и хористки Товстоногов остановил просмотр.

— Скажите, — обратился он к режиссеру, — почему вы позволяете актрисе фальшивить? Как вы допускаете абстрактность ее существования?

Отличное начало, очень хорошо все придумано с пианистом, но как вошла барыня — полезло вранье. Причем у меня к актрисе претензий нет. Семь лет назад она прекрасно сыграла эту роль у другого режиссера. А здесь она ничего не видит, не слышит, фальшиво мелодраматично разговаривает, словом, — все понарошку!

—Мы пробовали разные варианты, разные способы игры.

—О каких способах игры может идти речь, если нет элементарной логики?

—Путает огромное количество противоречивых обстоятельств...

—Во-первых, пропущен прецедент: богатая дама, выследив своего мужа, пришла к незнакомой женщине, зная, что муж где-то здесь, за дверью. Ей трудно. Почему же у вас она унижает себя притворством и тем самым спускается с высоты оскорбленного самолюбия? На первых порах — поймали юмор, а потом упустили его. А у Чехова юмор — критерий верного построения.

—Нам не до юмора было, — сказала режиссер, — какой тут юмор, если в элементарных вещах провалы?

—Вы обязаны чувствовать юмор, думать о нем каждую секунду репетиции. Это не значит, что вы должны говорить актрисе: «Играешь без юмора, ищи юмор», — нет, актрисе вы можете об этом ни слова не говорить, а сами в затылке держите этот критерий и проверяйте им: выходит или не выходит?

—Беда в том, что я не могу ответить артистке на один важнейший вопрос, без решения которого немыслимо построение роли.

—Интересно, какой же кабалистический вопрос задает вам актриса?

—Истинное горе у нее или нет? В зависимости от этого станет ясно, каким оружием сражаться.

—Горе истинное, без этого обстоятельства любая актриса изначально начнет фальшиво! Но все дело в том, что истинное горе ханжески подчиняется выдумке! Зачем она пришла? Защитить честь семьи! Оскорбленное достоинство! Но суть в том, что она из беды высекает для себя реальную пользу!

—У барыни есть проколы? — спросила актриса.

—Есть, но о них сейчас думать не надо. Важно выстроить линию подлинной беды, иначе роль не сыграть! Хористка открыла дверь и видит: стоит Немезида-мстительница. Кто это такая? Зачем пришла? Оказывается, требует свою вещь обратно... Проследила, точно узнала — тут он, никуда ему не деться. Не в этой комнате, так в другой... Да-а, застукали... Мне нужен элементарный, грубо говоря, житейский процесс, а не то, что вы сделали: посадили актрису на стул и заставили петь в прозе. Не понимаю, что это дает?

—Можно попробовать? — попросила актриса.

—Непременно... На музыкальный завершающий треньк — входите. Он должен быть здесь, в халате и с волосатой грудью. Ах, значит, там? Ну, что ж, не буду себя унижать, ходить за ним туда. Расправлюсь с ней, пусть он послушает. Надо же... Спрятался, мерзавец... или... подонок... Выберите, что вам ближе.

(Хористке.) Рано говорите: «Что угодно?» Как только вот такая дама вошла сюда, сразу же перестали быть хозяйкой в своем доме.

Зря спрашиваете: «Мой муж был у вас?» Я бы после этого осмотра уже не спрашивал... Я бы сказал определенно.

—Я бы то же.

—Значит, взаимно. «Какой муж?» — посмотрите на хористку, как на идиотку. Она спрашивает: «Какой муж?» Первый, второй или третий? «Мой муж, Николай Петрович Колпаков», — не выделяйте каждое слово. Скажите этим: он здесь, и нечего валять дурака! М-да-а, попалась с поличным, стерва.

—Нет, такого мужа я не знаю, — родилось у хористки. Присутствующие в зале засмеялись. — Не по Чехову, но хорошо. Значит, Паша изобличена, что дальше по действию?

—Унизить, — подсказала режиссер.

—Сядьте, — предложил Товстоногов актрисе, — будете вершить суд. С удовольствием села, правда? После многочасового стояния у дачи. «Так его, вы говорите, нет здесь?» — Ну, посмейте мне сказать, что его здесь нет после того, как я выследила, выстояла и нашла в себе силы подняться наверх...

—После того, как я два часа проревела.

—Проревела? — переспросил Товстоногов.

—Да.

—Вы уверены в этом? Прореветь можно из-за человека, которого любишь. Разве здесь речь идет о подлинной любви?

—Нет, но Чехов пишет, что на глазах у дамы выступили слезы.

—Ну-у, отчего у вас, у дам, могут выступить слезы на глазах — это для мужской половины навеки остается загадкой, не правда ли? Однако, мы понимаем, что на это есть тысячи причин. Слезы на глазах не означают «два часа проревела». В чем ханжество этой дамы? Могла бы войти в соседнюю комнату, вытащить из нее мужа, увести домой и там устроить скандал. Но ей этого мало. Ей нужен спектакль под названием «Назидание на будущее». Возьмем повыше, с решения судить! Хорошая возможность, прежде чем сесть, пройтись по всей комнате... М-да, со стороны даже не понятно, кто хозяйка в этом доме: вроде бы хористка, а на самом деле — вы!

«Гадкая, мерзкая, — сказала барыня хористке и через паузу, в течение которой Товстоногов успел вслух сосчитать до пяти, добавила, — подлая вы женщина».

— Типичная фальшивая псевдотеатральная цезура!!! — Громогласно объявил Георгий Александрович. — В старом театре артисты гордились длительностью подобных пауз, ничего общего

не имеющих с так называемыми «гастрольными» паузами в момент крупных оценок, важных по существу происходящего.

—Я поняла, — извинилась актриса.

—Да, но я хочу, чтобы не только вы, но и курс понял и научился различать цезуру как необходимое по смыслу выразительное средство, вызванное актерской стихией, поддержанное режиссером, использованное им как смысловой акцент, и цезуру искусственную, где актер показывает свое умение держать в напряжении зал. Сказав какое-то слово, артист или артистка считает про себя: раз, два, три, четыре, пять, — прислушивается к залу, — какая тишина — и только после этого заканчивает мысль. Это не «гастрольная» пауза. Это, как правило, демонстрация труппе театра и зрителям своего лидерства. Второе от первого мгновенно отличается всеми, кроме самого исполнителя. Обычно артисту кажется, что он достиг божественных вершин, а со стороны это ужасающая пошлость. Нет-нет, «Гадкая, подлая, мерзкая», — я бы сказал без ложных придыханий, без лишних эмоций, как анкетные данные, просто и конкретно перечислив все ее «достоинства». Опять неправильно! Снимая пафос, не выбрасывайте вместе с ним подтекст: «Да-да, вы — гадкая, и настаиваю на этом!!» Сядьте, устройтесь надолго! «Где мой муж?» — поскольку вы от-

рицаете знакомство с моим супругом, давайте выясним этот вопрос. Я бы построил кусок «провокации». Пробуем: барыня взглянула на дверь, Паша дернулась с места, дама тотчас же обернулась на нее и устроилась поудобнее. Какой следующий текст?

«Впрочем, здесь он или нет — меня не интересует».

—Отлично! Конечно, ее это не интересует, поскольку стало абсолютно ясно, что он за дверью! Теперь торопиться некуда, предстоит многочасовой допрос. Абсолютно безапелляционно бросьте хористке: «Гадина!» Не надо пугать хористку интонациями: «Аресту-уют», «казна-а» и т. д. Сами факты страшнее, она вот-вот упадет в обморок. Спокойно сообщите, что Колпакова ищут с собакой. «Я бессильна», — фраза начала нового события, нового способа воздействия... Сцена совсем не разработана, а так хорошо началась. Замудрили, позволили актрисе декламировать и пропустили цепь событий, так ярко и точно выписанных Чеховым! Тем более что заданный прием с тапером-рассказчиком открывает перед вами большие возможности в выявлении границ событий.

—Мы запутались в главном, в определении сквозного действия барыни, а отсюда ошибки в определении ее действий.

—Спасти семью! Использовать все средства, чтобы загнать в угол. Диапазон — от сильной до слабой женщины. Причем актрисе надо получать удовольствие от психологических переходов: скала, монумент, а через мгновение мы видим беззащитное существо.

—Мы исходили из ложной позиции: театральности существования мадам Колпаковой.

—Да, ложной, фальшивой театральности! Между тем как театр должен получиться в результате. Искусный театр ханжества, театр обмана. Уже потом при воспоминании вся сыгранная сцена может вызывать ощущение фальшивого театра, но в актерское существование надо включать искренние мотивы, искать житейские человеческие проявления. Но ни в коем случае не фальшь! Иначе псевдотеатрельность барыни переносится и на актрису, неорганично играющую ее роль.

—Теперь ясно!

—Хорошо бы, чтоб стало ясно! Но, к сожалению, в нашем деле мало только объяснить направление процесса. Надо еще уметь его построить.

В. Шукшин. «Верую»

Режиссер Василий Б.

После просмотра Товстоногов обратился к исполнителю роли Максима.

— Ритмически заваливаете кусок, выпадаете из поступательного процесса накопления признаков. Хотя вам это говорить опасно. Скажешь — а вы сыграете на жиме, на холостом заводе. К сожалению, кидаетесь либо в одну крайность, либо в другую, а золотую середину выбрать не можете. На вас не отражается спирт. Ведь стадии опьянения различны, не правда ли? Их много,

а вы из начальной сразу же попадаете в конечную. С постепенным опьянением все острее и острее для вас должны встать вопросы мироздания «Куда бежим?» Вы пробрасываете, говорите между прочим, а это центральный крупный вопрос, исходящий из больной души. Но, тем не менее, ни в коем случае не уходите в жим, в жилу. Лучше пусть будет роль сыграна с ритмическими провалами, но дайте нам возможность последить за процессом рождения действия мысли. Это лучше, чем искусственный самозавод.

А. Чехов. «Жилец»

Режиссер Лариса Ш.

ТОВСТОНОГОВ *(исполнителю роли мужа).* Очень выросли. Но не получается кусок с половым. Фальшивое место. Вы должны выпихнуть его из бессилия, а не от силы! И обязательно в момент оскорбления половым возьмите в объект жильца. Полное поражение! Да еще на глазах человека, который только что назвал вас ничтожеством. И вот вместо того, чтобы опровергнуть это, оказалось, что вы ничтожество вдвойне! Не только жильцы, а и половой издевается. Второй удар сильнее первого. Понимаете? А вы играете лишь неподчинение себе... В конце сами для себя делайте открытие: «Вы ей не пла-ти-те!» — Нет-нет, не после оценки, не как итог, а набирая, в про-

цессе, крупнее! Вот! И сам обалдел! Революция! Первый шаг на пути к человеческому достоинству!

19 декабря 1977 года
Из обсуждения зачета 4-го режиссерского курса
Класс профессора Товстоногова

МУЗИЛЬ. Несколько соображений. Обсуждать необходимо с позиции тех задач, которые были поставлены перед студентами. Главная из задач, как я понимаю: решение драматургического материала через актеров, и в большинстве отрывков задача оказалась выполненной. Но оценивать работы трудно, так как комплекс оценки включает намерения студентов, их замыслы плюс возможности актеров. В одних случаях замысел интересен, но в ряде работ не всегда точно найдены исполнители. Иногда — обратный вариант: интересный исполнитель вне замысла.

Если бы меня попросили распределить лучшие и худшие отрывки, я бы сказал следующее. «Белые ночи» — интересная работа по замыслу, но она не воплощена через актеров. У меня спорное отношение и к жанровому решению. Не понравился отрывок из Распутина «Живи и помни». Натуралистическая чувственно-слезливая манера. Однообразно-жалостливая сцена, но как это ни странно, она не волнует. Игра чувств. Либо трудный материал, либо режиссер не мог преодолеть тягу исполнителей к фальшивому сентименту. Не решена образная система. Но, вместе с тем, хочу подчеркнуть очень высокий вкус в выборе материала. «Ноль-ноль целых». Режиссерский замысел сильнее, чем исполнение. Пример идеального попадания в исполнителя — Сергей Дрейден в рассказе Чехова «Жилец». Но непопадание в хозяина. Он многое делает хорошо, но независимо от того, как он делает, сам типаж не найден. А ведь выбор актера на роль — это тоже экзамен студента. «Встреча». Работа понравилась больше других, хотя можно предъявить к актерам много претензий, они в основном справились с фантастически трудным материалом, продемонстрировали глубинные психологические моменты общения. «Верую». Трудно говорить об отрывке, потому что исполнитель попа сыграл лишь внешний рисунок роли. Он же самодеятельный актер, и это чувствуется. Постоянно теряет процесс, выключается из него. Вот, я помню, на курсе Зиновия Корогодского играл Геннадий Егоров, весь отрывок был глубже, точнее. Видимо, в данном случае, помешал сам выбор исполнителя. Купившись на внешние данные, режиссер не смог заставить его прожить процесс, хотя работа, видимо, была титаническая. Не понравился последний отрывок «Дорога, ведущая в рай». Не понравился всерьез. Неинтересно, поверхностно решен, плохая исполнительница. Чья ученица? Эммы Поповой? Понятно. Проиллюстрирован текст. Отрывок выпадает из экзамена. В общем же, впечатление хорошее. Курс растет, растет на самом трудном: на работе с актерами.

425

ШМОЙЛОВ. Каждый экзамен у Георгия Александровича — это урок. Урок построения педагогического процесса. И он — этот урок, для меня событийный. Понравилось-не понравилось — судить преждевременно, да и не в этом суть. Суть в наглядности педагогических приемов, ходов, в направленности их усилий.

Первое, что мне представляется важнейшим: выбор материала, высокого художественного материала, который ставит студентов в очень тяжелые условия; материала который трудно поднять, даже будучи профессиональным режиссером, а не студентом. Второе. Студенты учатся за текстом вскрывать драматургию, которая вроде бы по первому прочтению и не заложена в рассказе. Третье. Поскольку рассказ — законченное произведение, то особенно важно, чтобы студенты учились построить его начало и завершение, от чего к чему все идет? Четвертое. Проблема выбора актеров тоже входит в профессию, и в некоторых случаях она удачно решена. Мне показалось, что эти четыре компонента во многих отрывках достигли гармонии. Что настораживает? В некоторых работах построение шло не через актеров. «Белые ночи», например. Есть претензии к общению, нет подробных пристроек друг к другу. Хотя много находок, интересных выразительных средств. «Живи и помни». По способу общения — монотонно, не точно очерчены границы кусков. Общая беда — обрыв непрерывности внутреннего процесса. В «Верую» актер, исполняющий роль попа, партнера потерял, играл сам по себе. И, как следствие, иллюстративность. И душа в Максиме здесь не как у Василия Макаровича. Она у исполнителя не «кочевряжится». Эталон свободного,

точного и импровизационного исполнения — Дрейден. Вижу подлинность, понимание борьбы, поскольку когда-то эту роль играл сам.

Но в целом зачет — повторяю — это урок! Урок высоких критериев построения педагогического процесса.

СУЛИМОВ. Мало что могу добавить в противоположность высказанному. Понравилась ясность целей и задач. У меня один вопрос программного содержания, возникший из работы над Достоевским. Что мы должны преследовать, какие ставить педагогические цели, если выбирается отрывок из романа? Какова специфика работы над большой прозой, если из нее берется лишь часть? Искался ли способ дать сценическую жизнь данному прозаическому материалу или преследовались иные цели? Какова пропорция наших требований к постановочной и педагогической режиссуре?

ТОВСТОНОГОВ. А если не делить эти требования?

СУЛИМОВ. Условно для оценки их разделить необходимо?!

ТОВСТОНОГОВ. Пропорция исходит из материала...

СУЛИМОВ. Но выбор материала из задач?

ТОВСТОНОГОВ. Постановочная задача не ставилась. Коли студенты подключили атмосферу — мы не возражали. Но судить отрывок мы будем с точки зрения построения взаимоотношений двух молодых людей. Хотя необходимо добавить, что если у студента есть дар поиска выразительных средств, то не нужно его душить. Главное, чтобы средства не стали целью, а цель, повторяю, — логика отношений, логика борьбы между Мечтателем и Настенькой. Что получилось и что не получилось в этом главном вопросе — это предмет анализа работы студента, его оценки.

Мар Владимирович поблагодарил за ответ Георгия Александровича и, согласившись с уже выступавшими членами кафедры, что наряду с такими рассказами как «Жилец» и «Встреча», где проведена большая и удачная работа с исполнителями, существуют рассказы, где работа с актерами неудовлетворительная. В обсуждение включаются все присутствующие педагоги. Расходясь во мнениях по поводу качества показа того или иного рассказа, они сходятся в одном: нет критериев в оценке работы студентов-режиссеров с исполнителями, потому что актеры неравноценны.

— В который уж раз мы затрагиваем самую больную проблему обучения режиссеров, — выслушав всех членов кафедры, сказал Товстоногов. — Уже многая лета студенты всех курсов вопиют об ужасном положении с исполнителями. Мы не можем, скажем, оценить студентку — режиссера чеховского «Жильца», так как неизвестно, где кончается Дрейден и начинается режиссер... Если нет больше мнений, то я от имени педагогов благодарю вас за замечания, которые, в основном, сходятся с нашими. Обещаю, что мы попытаемся проанализировать ошибки и вместе с тем определить в каждой работе меру вклада, оценить уровень каждого студента.

426

Беседа с курсом

— Вот что значит показать зрителю недозревшую постановку, — обратился Товстоногов к режиссеру «Дороги, ведущей в рай». — Играли сегодня не на нашу аудиторию, а на тот огромный зал, где недавно выступали. Между тем здесь зрителей набилось много, а от количества людей улучшается акустика, слышимость. Вы это не учли, всю сцену прокричали, и исчезли и юмор, и драматизм. «Встречу» сыграли хорошо, выше, чем раньше. «Белые ночи». Надеялся, что после правильной наметки высечется та природа чувств, о которой мы так долго говорили на курсе. Думал, сегодня будет лучше. Нет — хуже. Погасили пародийность, что правильно, а иронии, доброй, благородной иронии не высекли. Получилось сентиментально-фальшиво, к сожалению. «Живи и помни» — сколько ни бились, сохранилась тенденция плаксивости исполнения. Так и не смогли почувствовать, что Распутин тоньше, глубже, объемней, с особым качеством юмора сквозь весь драматизм. Жаль. «Ноль-ноль целых» — при таком попадании на Синельникова была возможность выстроить общую непрерывность процесса жизни, но режиссерски этот потенциал остался неиспользованным.

«Жилец». К сожалению, актеры управляют режиссером, а не вы ими. У Головко были на последнем прогоне удачные живые места, а сегодня он от многого отказался. Все еще нет истории оскорбления мужа половым, нет финального выхода к примирению, а это главное. Дрейден вновь выдал каскад находок, множество новых, рожденных сегодня приспособлений, но он играет не по вами выстроенной линии действия, а исходя из своей богатой интуиции, помноженной на импровизационное самочувствие. Артист, как говорится, в школе, его надо лишь точно направить, выстроить ему ступеньки, которые он обязательно должен пройти. Но он вчера играл одно, сегодня другое, а выстроенной вами борьбы нет. Нет линии событийного ряда, которая позволяет Берковичу и Халявкину выйти вдвоем на финал. На обсуждении все хвалили Сережу Дрейдена, но я считаю, что ваша заслуга лишь в том, что не помешали органично существовать артисту. Это тоже хорошо, так как свидетельствует о наличии у вас слуха на правду, но этим себя профессия не исчерпывает. «Верую». Были живые куски, но сегодня от зажима обозначились провалы. Часто не видел партнера, не проверял на нем свою логику, а это сразу привело к иллюстративности. Так что впечатление не из лучших. Я не виню курс во всех грехах. Главная беда — невозможная чересполосица в исполнителях. Либо прекрасный актер, либо играет сам режиссер, который, не будучи артистом, не может достигнуть высокого уровня исполнения. Тут, конечно, законов нет. Может и студент оказаться хорошим артистом, а театральный актер сыграть хуже студента. Все бывает, но сегодня единого критерия в оценке исполнителей нет.

—Но в то же время часть вины на курсе, — добавил пришедший на зачет после болезни Аркадий Иосифович Кацман. — Вбиваем, вбиваем в ваши головы, и все же вы не верите, что ничего на театре не бывает вдруг. В жизни для рождения ребенка необходимо его вынашивать! Девять месяцев! Так и здесь: актеры должны сыграть не наспех сделанный, пусть и отличный рисунок, а отстоявшуюся, пропущенную через себя, обжитую работу... Дрейден мог бы шикарно сыграть! Возможности огромные, а рассказ недоработан. Искрометная импровизация, а линии вашего построения нет. На будущее вы должны твердо усвоить: Первое. Тенденция — самостоятельно довести работу до конца и поразить нас результатом — вредная. Надо показывать этапы и консультироваться по ним. Второе. Приглашая актеров, вы обязаны отвечать за их посещения учебного процесса. Представьте, Георгий Александрович, идет одно занятие, второе, третье, прошу показать этап работы, — а актеры не могут в это время прийти в институт! А есть отрывки, где до сих пор еще не найдены исполнители. А «Хористку», например, я, сегодня увидел впервые.

— Поддерживаю Аркадия Иосифовича в организационном вопросе. Аврал в творческом процессе ни к чему хорошему не приводит. Учитесь работать планомерно и ритмично.

— Нельзя же год искать исполнителей?! — не успокаивался Кацман. — Сборную Советского Союза все равно не получите!..

— Мы говорим, — поддержал его Товстоногов, — что идеальное распределение ролей необходимо для того, чтобы мысленно знать, к какому результату вести актеров. Надо представить себе это, отпечатать в сознании и забыть. А в дальнейшем исходить из сути литературного материала, из индивидуальности имеющихся у вас исполнителей.

Сборную я могу собрать только в кино, в театре она для меня лишь один из факторов, помогающих представить желаемый результат.

КАЦМАН. Кстати, о театре. Вы знаете, что подлинные открытия случаются тогда, когда между актером и ролью есть известная дистанция. Ушел Смоктуновский из БДТ и, казалось, некому играть Чацкого. Уверен, что никто, кроме Георгия Александровича, не назначил бы Юрского на эту роль. Но Георгий Александрович, видя дистанцию, посчитал ее преодолимой, и свершилось открытие. Тогда всем казалось, что эта роль — на сопротивление, но именно преодоление этого сопротивления дало необычайный результат....

—Да, — согласился Товстоногов, — но в данном случае идея пойти от Кюхельбекера — это уже не сопротивление. Тут, на мой взгляд, все легло на природу артиста. А вот, скажем, Стржельчик в «Цене» у Розы Сироты. До этого он ничего подобного не делал. Импозантный герой-любовник сыграл девяностолетнего еврея-оценщика. Порой не ожидаешь от артиста таких сюрпризов, кажется, уже знаешь его потолок, но вот проба в роли на сопротивление, и, оказывается, артист для этой роли рожден. Если же исходить из принципа, как попасть распределением ролей в лузу — открытий не будет, актеры в таких случаях многие годы играют уже когда-то сыгранное. У

режиссера, у зрителей появляется ощущение, что актер достиг потолка, ограничил себя определенным амплуа.

—Вот пример сегодняшнего показа, — не унимался Аркадий Иосифович. — Отличный актер играет Синельникова. Но это прямое попадание. А мне, скажем, было интереснее, если бы эту роль сыграли вы. (Аркадий Иосифович посмотрел на одного из студентов.)

—Ну, что вы? Мне это так не сыграть!

—Дай бог в наших работах сделать распределение в лузу, найти и уговорить сыграть такого актера, как в «Ноль-ноль целых».

—А как могут Чехова сыграть студенты? Мы пробовали сами — не получилось. Брали с курса Агамирзяна — тоже не попали.

—«Жильца» могут сыграть только опытные артисты.

—Вот, — Георгий Александрович обернулся к педагогу Сапегину, — посмотрите на Бориса Николаевича. Он, будучи студентом, блестяще сыграл Скрипача.

—Значит, он талантливый актер.

—Несомненно, — сказал Товстоногов. — Но я не верю, чтобы во всем огромном сегодняшнем ЛГИТМиКе не нашлось пяти-шести талантливых исполнителей на чеховские рассказы и столько же, может быть, чуть менее талантливых — на остальные.

—Я хочу, — настаивал Кацман, — чтобы при вас, Георгий Александрович, мы сейчас принципиально договорились о том, что в отрывках могут играть сами студенты, студенты соседних курсов...

И вдруг Товстоногов будто впервые увидел Аркадия Иосифовича.

—Кстати, Аркадий, а почему вы не даете, кроме Акимовой, своих студентов?

—Рано еще, рано, потом у них свой учебный процесс...

—У всех свой учебный процесс. А для чего мы их тогда набирали? Не понимаю!

Кацман уже не кричал. Наклонившись к Товстоногову, он что-то яростно шептал ему на ухо...

После перерыва Товстоногов сказал, что обязательно должны быть показаны остальные не вынесенные на экзамен работы. Если будет необходимо, Аркадий Иосифович даст своих студентов. После определения срока показа остальных отрывков Г.А. попрощался. И обернувшись в дверях...

— Главное не в том, что вы совершили ошибки — это не страшно, если вы сделали правильные выводы на дальнейшее.

«История лошади»
Записи репетиций

Л.Толстой История лошади

Инсценировка Марка Розовского по повести Л. Н. Толстого «Холстомер» в двух частях. Стихи Ю. Е. Ряшенцева.

Постановка *Г. А. Товстоногова*

Художник *Э. С. Кочергин*

Режиссер *М. Г. Розовский*

Музыкальное оформление *М. Г. Розовского и С. Е. Веткина*

Музыкальный руководитель *С. Е. Розенцвейг*

Действующие лица и исполнители:

Холстомер — *Е. А. Лебедев*

Князь Серпуховский — *О. В. Басилашвили*

Вязопуриха; она же Матье; она же Мари — *В. П. Ковель*

Милый; он же офицер; он же Бобринский — *М. Д. Волков*

Феофан; он же Фриц — *Ю. Н. Мироненко*

Генерал — *Л. П. Панков*

Конюший; он же объявляющий на бегах — *М. В. Данилов*

Васька, конюх; он же половой на бегах — *Г. А. Штиль*

Хор: *Е. П. Алексеева, Т. Д. Коновалова, В. А. Смирнова, А. А. Федеряева, А. В. Шкомова, Т. В. Яковлева, И. З. Заблудовский, В. И. Караваев, В. А. Козлов, Е. Н. Соляков, Е. К. Чудаков*

Музыкальный ансамбль: *А. Е. Галкин, В. М. Горбенко, Ю. А. Смирнов, Н. А. Рыбаков, М. И. Хазанов*

Звукорежиссер *Г. В. Изотов*

Художник по свету *Е. М. Кутиков*

Пом. режиссера *В. А. Соколов*

Суфлер *Т. **И.** Горская*

Зав. гардеробом *Т. А. Руданова*

Премьера состоялась 27 ноября 1975 года.

Литературная запись репетиций сделана аспирантами ЛГИТМиКа *Семеном Лосевым, Людмилой Мартыновой.*

23 сентября 1975 года МАЛАЯ СЦЕНА

Видимо, это третья встреча Г. А. Товстоногова с группой участников спектакля «История лошади». Сначала был просмотр I акта (этапа работы М. Г. Розовского), затем репетиция-корректура начала спектакля.

Г.А. *(всем).* Поскольку болен Басилашвили, у меня есть предложение: пройти все то, что мы делали на прошлой репетиции, вспомнить, закрепить и двинуться дальше. Начнем с монолога

«Когда я родился...»

В центре сцены у столба стоит Е. А. Лебедев. Рассказав о рождении Холстомера, он берет прикрепленную к проволочке бабочку и превращается в новорожденного жеребенка. Бабочка садится Холстомеру то на плечо, то на грудь, а тот испуганно, жалобно ржет.

(Лебедеву.) А нельзя ли уже с самого начала заготовить проволоку с бабочкой и держать ее за спиной? Хочется, чтобы переход из монолога в игровой кусок произошел быстро, неожиданно, а движение, когда ты берешь проволоку, снимаешь ее с крючка на столбе, разрушает непрерывность.

Приходит Конюший, узнает, что родился жеребенок, замечает, что он пегий, садится рядом с ним и говорит: «И в кого же ты, такая уродина $>

(Данилову.) Не надо спрашивать его буквально, жеребенок не знает об этом. Вспомните, как бабы причитают, и сами себя спросите.

Конюший будит конюха Ваську. Вернее, пытается его разбудить.

(Штилю.) Обманите нас, смелее сыграйте пробуждение, а потом опять засните. А иначе, если вас зовут, а вы спите, то вас может и вообще не быть, понимаете?

Конюший натягивает веревку между столбами, создавая загон для жеребенка.

Что здесь должно быть интересно? Умное взрослое животное, когда ему ставят границу, идет туда, где свободно, а этот тянется к веревкам.

Появляется Генерал. Осматривает жеребенка, говорит: «Пегий».

(Панкову.) «Пегий» — бросьте Конюшему, будто он его таким родил.

Генерал стеком щекочет Холстомера. Тот ржет от удовольствия, передергивается и, неожиданно подскочив к генералу, щекочет его.

(Панкову.) Я бы даже замер от наглости!

Генерал, подарив жеребенка Конюшему, уходит. Конюший кричит: «Ну, сосунок, теперь ты мой! Мой!»

(Данилову.) «Ну, сосунок» должно быть сказано так сильно, что даже голос пропадает. «Моой, мо-о-ой», — не надо кричать, но в то же время крупно скажите. Захлебнулся от счастья... Это очень важно для нас, так как один из монологов Холстомера положен на тему собственности, понимаете?

Данилов повторяет монолог.

Вам надо устранить провалы, очень много дырок в монологе. Давайте еще раз. Даже где-то ласково скажите: «Мой, мо-ой», — и вдруг сорвись: «А-а?»

431

¶*Конюший обещает Холстомеру хорошо его кормить. «Но, — добавляет он, — если замечу в*

любви, загоняю и убью».

«Разгонитесь» на обещании хорошей кормежки, а после текста «замечу в любви», сделайте паузу, и мы будем ждать, что вы скажете что-то такое, необыкновенно приятное... А сказали просто и бытово: «Загоняю и убью».

Холстомер вспоминает время первой любви. Его возлюбленная, кобыла по кличке Вязопуриха, пыталась вместе с ним спрятаться куда-нибудь подальше от лошадей и конюхов, но во время ласк их врасплох застал Милый, красавчик, будущий придворный конь. В подглядывании он не видит ничего порочного. «Стыдно тем, — считает он, — кто смущен. Стыд — для людей, но не для нас. Мы животные, мы должны уметь любить! Любовь — это похоть». И Милый поет:

В любовном деле стыд, ей-ей, одна помеха!
Иди ко мне, пока весна, иди ко мне!
Что есть любовь? Любовь есть конская потеха!
Ведь скажут люди «конь» не только о коне!
Моя лошадка,
Задерем же хвосты
Как, право, сладко
Гарцевать без узды.
А ну-ка, ну-ка,
Мослаки разомнем!
Любовь — наука!
Не будь я конем!
Хотя ты конь, порой хитри по-человечьи!
Свой пыл умерь, пока весна, свой пыл умерь!
Ты тих и мил. Но только конюхи далече,
Ей докажи, что ты есть конь, что ты есть зверь!
Моя лошадка,
Приподнимем же хвосты!
Как, право, сладко
Ликовать без узды!
А ну-ка, ну-ка,
Мослаки разомнем!

Любовь — наука!
Не будь я конем!
Жеребчик я, но ведь и он жеребчик тоже!
Чего ж не ржать, когда весна? Чего ж не ржать?
Чтоб из ноздрей летел огонь! Чтоб дрожь по коже!
Эй, жеребцы!
(На сцену выскакивает табун.)
Учитесь правильно дышать.
Моя лошадка,
Приподнимем же хвосты!
Как, право, сладко
Ликовать без узды!
А ну-ка, ну-ка,
Мослкки разомнем!
Любовь — наука!
Не будь я конем!

Г.А. *{Хору-табуну).* Хотелось бы, чтобы танец был сексуально-пародийным. Миша Волков вас вызвал, вышли, посмотрели, что происходит? Ах, игра в пародию на секс? Хорошо, пожалуйста, мы включаемся.

¶*В финале танца мужчины-кони уносят распалившихся женщин-лошадок. Милый, опершись ногой о столб, встает в скульптурную позу, а Холстомер и Вязопуриха рассказывают о том, какое будущее было уготовано этому легкомысленному беззаботному сосунку.*

(Ковель.) Говоря о Милом, посмотрите на Мишу Волкова.

КОВЕЛЬ. Я думала: на него нельзя смотреть, я себя сознательно ограничила.

Г.А. Зачем же, Валя? Ничем не оплачивается такая ограниченность. У Вязопурихи вот-вот начнется с Милым роман. По сути, он начинается уже здесь.

(Лебедеву.) После реплики Милого («мы животные, мы должны уметь любить») хорошо бы развести руками: мол, вот с каким конем, изрекающим такие пошлости, я подружился. Да, а что делать? Стойла-то рядом.

Вязопуриха просит Холстомера не рассказывать об ее измене, но тот неумолим. Музыка. Милый, Вязопуриха и Холстомер играют в прятки. «Раз, два, три, четыре, пять, — считает Холстомер, — я иду искать». Но найти их оказывается непросто, за столбами их нет, и когда Холстомер убегает в одну из кулис, в центре появляется Вязопуриха, за ней Милый, которого она заманивает.

(Лебедеву.) Хорошо бы выбежать за ними не из бокового выхода, а из центра. Этакая растерянная человеко-лошадь, не знающая, куда они делись. Потом увидел. Решил, что это игра. Даже посмеялся. И только затем сказал: «Милый, не надо, я прошу тебя».

Лебедев пробует.

Хорошо.

(Волкову.) Не торопитесь выходить. Тут должна быть большая пауза, Холстомер один. Иначе мы не прочтем, что там произошло за кулисами.

(Концертмейстеру.) Попробуйте медленно-медленно сыграть вальс первого свидания Вязопурихи и Холстомера. Музыка дает временную перебивку.

Утомленный, выходит Милый, устало, по-лошадиному фырчит, не торопясь, размеренно подходит к столбу и усаживается возле него. С веночком ромашек появляется Вязопуриха, Холстомер спрашивает ее, почему она выбрала Милого, а не его. Вязопуриха, устраиваясь около ног Милого, отвечает: «Ты — пегий». И Милый, поглаживая ее, прибавляет: «Ты — урод, а я красивый... Меня даже зовут... Как меня зовут, Вязопуриха?» «Милый», — отвечает та.

(Волкову.) Пренебрежительно-снисходительными должны быть ласки, а не любовными. Ведь похоть была, а не любовь, не правда ли?

Холстомер входит в веревочный загон и зовет к себе Вязопуриху. Милый отпускает ее.

(Волкову.) Еще пренебрежительней, Миша. Иди-иди, теперь ты мне уже не нужна. Важно быть первым, а теперь хоть весь табун...

Холстомер хватает Вязопуриху, кидает ее на веревку, та пробует сопротивляться, но Холстомер бросается на нее. Сцена изнасилования. Милый, не двигаясь с места, патетически изрекает: «Что ты делаешь, мужик?»

(Волкову.) И не смотрите на изнасилование. Это для вас пройденный этап, вам уже все равно. Ваши мысли далеко-далеко...

(Кутикову.) Последний луч света должен быть не на паре, занимающейся физиологией, а на Милом. И темнота.

(Розовскому.) И в темноте, чтобы заполнить вырубку, должны звучать реплики, которые хорошо бы отыскать у Толстого или самим сочинить, типа: «Вот я тебе сейчас покажу! Ну, ты у меня получишь! Я тебе дам!» Это кричит Конюший, укрощая разгулявшихся лошадей. Вырубкой должен быть подчеркнут эмоциональный подъем. Нужно, чтобы у нас получился не просто переход от одной картины к другой, а избиение взбунтовавшихся лошадей.

РОЗОВСКИЙ. Плюс можно подключить их ржанье, записанное на магнитофоне.

ДАНИЛОВ. И, может быть, мне в темноте бить кнутом?

Г.А. Да и не только в темноте, айв начале следующей сцены.

Вырубка. Ржанье лошадей, удары кнута, крики Конюшего. Свет. Между столбами — двумя диагоналями — растянуты веревки. Это раздельные стойла для кобылиц и жеребцов. На

¶авансцене справа привязанный к столбу Холстомер. Рассерженный генерал, появляясь, кричит на Конюшего, тот пытается оправдаться. Где-то в темноте стоит пьяный Конюх, стараясь

остаться незамеченным.

(Данилову.) Вас еще не начали бить, а вы уже подсталяете Генералу задницу. Увидев такую покорность, у Генерала опустится рука.

Конюший обвиняет Конюха. Тот был пьян, не накормил лошадей, вот они и нашалили. Пьяный

Конюх признается Генералу: да, и сегодня пьян, и вчера был пьян, но жеребца не накормил не

по забывчивости, а потому что Пегий не графский. Жеребец Конюшего, он сам должен о нем

позаботиться. «Графскую лошадь, — плачет Конюх, — я бы даже пьяным накормил».

(Панкову.) Павел Петрович, вы не играете на гитаре? Жаль. Как было бы хорошо, если бы монолог Конюха шел под перебор генеральской гитары.

ПАНКОВ. Нет, Георгий Александрович, к сожалению, не умею.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Перебору можно быстро научиться.

ПАНКОВ. Бесполезно, уже пробовал.

Г.А. Жаль, тогда сделаем так. Сядьте на пенек, Конюх со своими оправданиями пойдет к вам, но поскольку от него несет сивухой, держите его на стеке, а потом, когда вам надоест его держать, опустите стек, и Конюх упадет перед вами на колени.

(Штилю.) Жора, а можно больше наклон к Генералу? Максимально. Тогда вас трудно будет держать. И растет-растет монолог, а не увядает! Правду-матку порите! Раз уж на то пошло, признаюсь! Да, был пьян! Но лошадь не грауская! Слово «графская» через «у» скажите! «Граускую лошадь, даже если бы и пьян был, не забыл бы накормить!»

Генерал считает, что между лошадьми должно быть равенство.

(Панкову.) О равенстве дидактически скажите. Он — вольтерьянец!

Генерал обходит стойла жеребцов.

Черчилль на смотре советских солдат. Никого не пропускайте, Павел Петрович, никого. А почему Караваева не заметили? Он — хороший артист. Остановитесь у Милого, вытащите из кармана сахар и на ладони протяните. А Милый слижет.

ВОЛКОВ. Георгий Александрович, а можно я возьму рукой? Напрасно, по-моему, это делать физиологически. Не элегантно как-то слизывать.

Г.А. Ну, а если не слизывать, а элегантно взять губами?

ВОЛКОВ *(безнадежно)*. Элегантно взять губами?

КОВЕЛЬ. Георгий Александрович, в цирке дрессировщик незаметно вытаскивает сахар и

проводит зверю по губам. Может быть, Павел Петрович незаметно проведет рукой по губам Милого?

Г.А. Мне важен хруст разгрызаемого сахара. Сделаем так: пока идет смотр, Миша незаметно положит кусочек сахара в рот, а Павел Петрович сымитирует. *(Штилю.)* А вы во время смотра засните.

ШТИЛЬ. Заснуть? Меня же сейчас бить будут.

Г.А. Да, будут бить, но сон превыше всего. Он сильнее вас.

Генерал уходит. Конюший, разбудив Конюха, уводит его на расправу. Слышны удары плетью,

крики Конюха и Конюшего.

(Хору-табуну.) На каждый удар плетью попробуйте менять позы. Точнее акцентируйте: удар — всплеск!

(Данилову и Штилю.) Появитесь из-за кулис, пожалуйста... Когда я в прошлый раз добивался атмосферы порки, то в результате что-то получилось. А сейчас снова вранье, показушность. Если так будет и впредь, то никакие лошадиные крики не помогут.

(Данилову.). У вас три фразы. Но это не означает, что каждой фразе соответствует удар. Ударов должно быть пятнадцать, а фразы три. Причем сначала серия ударов, а потом текст, к концу, когда выдохлись бить. Еще раз.

(После сцены порки. Данилову и Штилю.) Давайте попробуем появиться не вместе, а поочередно. Сначала усталый палач, будто его самого избили, а потом уже жертва. Два измученных человека.

¶

(Данилову.) Нет-нет, Миша, впечатление пьяного сейчас... выйдите нормально, нет-нет, чуть быстрей, вот, и к столбу. А у столба отдохните, отдышитесь.

{Штилю.) А вы с прямой спиной. Несите ее... Не надо обращаться к Данилову. Зря интонируете. Говорите однотонно, припослушиваясь к спине: «Варвар... Генерал так не порол...». Давайте попробуем.

Холстомер продолжает рассказ о себе. Он вспоминает самые страшные минуты своей жизни. Готовится процедура оскопления Холстомера.

{Хору-табуну.) На монологе Лебедева постепенно превращайтесь в людей, в хор. На реплику «холостить буду» уже каждый в раздумчивой человеческой позе. Легатированно превращайтесь в размышляющий хор. Как бы видите сцену своим внутренним взором.

Генерал — П. П. Панков

И в темноте крик: то ли человеческий, то ли лошадиный.

Лебедев кричит.

И в тишине пойдут тютчевские стихи. За это время надо уйти Данилову и Штилю, а хор должен расположиться в позах слушающих. Поищите положения, не повторяющие друг друга. Вот, теперь хорошо. Запомните, пожалуйста, свои позиции, чтобы впредь не было случайных.

Холстомер рассказывает хору, как на своей шкуре пегого мерина он понял, что такое собственность. В конце монолога появляются Конюх и Конюший, они приносят сбрую, и мерин покорно позволяет себя запрячь.

ЛЕБЕДЕВ. Может, после реплики: «С той поры я навсегда стал далек от них», — я запою? И меня будут под песню запрягать? А потом я продолжу монолог?

Г.А. Лучше, чтобы здесь запел хор.

ХОР *{поет)*.

Трудна, лошадка, жизнь твоя,
Но слаще сквозь года
Простое счастье бытия:

Трава, тепло, вода.

{Данилову.) Нет-нет, мне бы хотелось найти бытовое оправдание выхода. Вышли с мешком сена. Протянули — не ест. Тогда запрягли.

{Хору-табуну.) На диалоге Данилова и Штиля попробуйте помычать.

(Данилову и Штилю.) А вы, наоборот, в контрасте с хором громко разговаривайте: «Осторожней, лягаться будет!» *{Лебедеву.)* Не сопротивляясь, надо протянуть им копыта. Вот он я, пожалуйста...

Спасибо, товарищи. На сегодня все. Завтра в одиннадцать.

24 сентября 1975 года. Малая сцена

Г.А. *(Данилову и Штилю.)* Попробуем сделать сцену запряжения Холстомера в новом качестве. После оскопления вы должны быть очень осторожны, ожидая бешеного бунта, понимаете? К мерину страшновато подойти, неизвестно, как он себя поведет. И как только выяснилось, что он усмирен, то отлегло от сердца. Ну, что ж, — подумали вы, — на одних оскопление действует плохо, раздражающе, этот не таков, значит, все прекрасно, можно его не бояться. Быстренько запрягли и пошли готовиться к поездке... И третья часть монолога Холстомера станет своего

435

¶рода метафорой, прозвучит в скованном состоянии. *(Волкову.)* Миша, а почему весь хор в костюмах, а вы в халате?

ВОЛКОВ. Георгий Александрович, я простужен, а здесь очень дует, без конца открываются двери, и такой сквозняк, что без халата просто невозможно. Ведь, правда же?

Актеры тихонечко поддакивают.

Г.А. *(Соколову.)* Витя, нельзя сделать так, чтобы двери за кулисами были закрыты? Актеры жалуются на сквозняки.

СОКОЛОВ. Временно можно, но все равно актеры оттуда будут проходить на сцену и...

Г.А. И надо следить, чтобы, войдя, они закрывали за собой двери. *(Волкову.)* Миша, а все-таки вы не могли бы надеть под костюм свой серый свитер, а халат снять? Ярко-синий халат все-таки разрушает общий цветовой вид, мешает.

ВОЛКОВ *(снимая халат).* Ничего, Георгий Александрович, я так...

Г.А. Нет-нет, мне совсем не нужно, чтобы вы заболели. Я не могу взять на себя такую ответственность...

ВОЛКОВ. Тогда мне нужно сбегать за свитером...

Г.А. ...что я и предлагаю сделать. Пожалуйста, я готов вас подождать.

Эпизод запряжения.

(Данилову.) В этом спектакле вам нельзя пробалтывать текст, должен быть открытый звук, гласных не слышу.

(Штилю.) Не оценили покорности Холстомера. Ведь вы ждали, что мерин вдарит, а он вдруг протягивает копыта. Когда Конюший закричал: «Осторожней!», дернитесь! Отбегите, будто он вам чем-то угрожает! Шевельнул маслаком! Нет, оказывается, показалось. Ты посмотри, какой покорный стал! Вот что значит — оскопить!

(Данилову.) «Да он сми-и-ирный теперь!» Четыре «и», если не пять! Не говорите слова коротко, гласные хочу слышать. И не надо слова класть на движения! Текст — движение! Текст — движение! Иначе мельтешение получается.

Тут нужно мычать.

Лебедев помогает Данилову и Штилю надевать на себя сбрую.

(Лебедеву.) Женя, в результате мне хотелось бы добиться полного твоего безволия в этом процессе. Черт с ним, теперь мне уже все равно, пусть делают со мной, что хотят, понимаешь?

ЛЕБЕДЕВ. Я понимаю, но сейчас это невозможно. Дело в том, что не совсем готова сбруя, и приходится Жоре и Мише помогать.

Г.А. Витя Соколов!

СОКОЛОВ. Да, Георгий Александрович!

Г.А. Передайте постановочной части, чтобы все первоочередные вещи: крючки на столбах, сбруи — были к завтрашнему дню сделаны! Пусть на день-два задержатся детали оформления, не страшно, оно почти готово, но, что касается необходимого актерского атрибута, должно быть выполнено неукоснительно.

(Розенцвейгу.) Здесь а капелла или оркестр, Сенечка?

РОЗЕНЦВЕЙГ. Еще не продумал, Георгий Александрович.

Г.А. Жалко, а почему?

РОЗЕНЦВЕЙГ. Только вчера в этом месте утвердили музыку...

Г.А. Да? А ночь на что?

Розенцвейг, улыбаясь, разводит руками.

Но, я думаю, а капелла здесь лучше. *(Розовскому.)* А вы как думаете, Марк? РОЗОВСКИЙ. Думаю, да.

Повторение сцены.

(Лебедеву.) После реплики: «И вот я стал тем, что я есть теперь», — нужен жест, раскрывающий, что же произошло, говорящий, что конь лишился некоей принадлежности.

436

¶*(Хору.)* Плохо вступили, братцы! Музыкально верно, но реплика Евгения Алексеевича «насколько я стал далек от всех них» звучит как открытие, и надо его подхватить.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Георгий Александрович, здесь должен быть оркестр.

КОВЕЛЬ. А, может быть, без оркестра? Сначала одинокий женский голос! А потом а капелла?!

Г.А. Давайте попробуем.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Здесь необходим оркестр, Георгий Александрович!

Г.А. Потом попробуем и с оркестром, вы же знаете, я всегда за пробу. Эмпирическим путем и найдем лучший вариант.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Но а капелла здесь не годится.

Г.А. Вы можете сейчас попробовать с оркестром?

РОЗЕНЦВЕЙГ. Сейчас нет, темно, не увидеть ноты.

Г.А. Так о чем мы спорим?

(Хору.) Пожалуйста, попробуем сделать так, как предлагает Валя Ковель. Кто может начать?

КОВЕЛЬ. Алексеева. У нее тонкий голосочек.

Г.А. Пожалуйста, с реплики Евгения Алексеевича.

После пробы.

(Хору.) По настроению хорошо, но текста не слышу, а должно быть и то, и другое. «Земля, тепло, вода», — мы не понимаем этих слов, а они очень толстовские.

Выход Конюха и Конюшего со сбруей.

(Данилову.) Мне тут Марк подсказывает, что вместо литературно-интеллигентного «осторожно» у Толстого есть прекрасный текст. Какой, Марк?

РОЗОВСКИЙ. «Куда ты, леший? Бузовать будет!»

Г.А. Вы слышите, как интересно? Еще раз с реплики вступления хора. Последняя фраза перед хором должна быть почти вопросительная. Задумался, и хор продолжил твое раздумье.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Мы готовы с оркестром показать черновой вариант.

Г.А. Да? Интересно. Давайте попробуем еще раз. Лене Алексеевой начинать или всем вместе?

РОЗЕНЦВЕЙГ. Всем.

Г.А. Пробуем.

Запрягая Холстомера, Конюший приговаривает: «Молодец-молодец, сейчас в Чесменку поедем».

«Зачем тебе в Чесменку?» — спрашивает Конюх. «Дела», — отвечает Конюший. Конюх смеется: «Знаю, какие у тебя там дела. Баба у тебя в Чесменке».

(Данилову.) «Дела», — скажите так, чтобы было понятно: никаких у вас там дел нет. Ушел, и после реплики Жоры: «Баба у тебя в Чесменке» — за кулисами должен раздаться ваш хохот.

(Розенцвейгу.) С уходом Данилова и Штиля музыка и пение прекратились, и в тишине Евгений Алексеевич продолжает рассказ. В конце монолога хор должен незаметно изменить позы, сделать их более активными.

Монолог Холстомера заканчивается представлением хозяина князя Серпуховского.

Так. Поскольку болен Олег Валерьянович, дальше не пойдем. После перерыва пойдем с самого начала и до этого места.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Георгий Александрович! Надо бы устроить специальную репетицию с оркестром.

Г.А. 27 сентября я вынужден уехать до 2 октября. Вы можете назначить специальные репетиции и с оркестром, и с актерами.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Но мне кажется правильным, что мы останавливаемся на варианте оркестра. Хотя музыканты еще не выучили ноты, а здесь темно...

Г.А. Для первого раза они прекрасно играли.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Через муки в темноте.

Г.А. Вот и хорошо. Пусть учат в тех условиях, в которых придется работать. Как Суворов говорил? «Тяжело в ученье...»

437

¶РОЗЕНЦВЕЙГ. «Легко в бою»

После перерыва репетируется начало спектакля. У центрального столба Е. А. Лебедев. Около него трое ведущих: Караваев, Заблудовский и Соляков.

ЛЕБЕДЕВ. А вот как мы выходим?

Г.А. Построением вашего выхода сегодня заниматься не будем. Наша задача все проверить по внутреннему ходу. Пожалуйста, товарищи, начнем.

Музыка оркестра.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Темно, поэтому плохо вступили. Можно еще раз?

Г.А. Можно, но впредь не надо останавливать. На сегодня музыкальные огрехи я прощаю.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Извините, еще раз.

Музыка. Полусонный голос Конюха.

О, господи, опять пущай коней! Животная простая, а ведь эка, Наилучший сон крадет у человека. О, господи, опять пущай коней!

Лебедев, поворачиваясь в профиль, нагибается, и, облокотившись одной рукой о столб, другой

приставляет к себе конский хвост. Трое из Хора — Караваев, Заблудовский и Соляков — рассказывают зрителям о болезненной старости Холстомера.

{Караваеву) «На обоих копытах наплывы», — зря сожалеете. Сентимент по этому поводу сегодня невозможен.

КАРАВАЕВ. Надо постараться объективно оценить Холстомера?!

Г.А. Конечно, мы же договорились: врач, эксперт! Тогда и информация, и юмор.

После рассказа о мерине Хор исчезает. Холстомер дергает хвостом, нервно стучит копытами и говорит сначала о себе, а затем вышедшему на прогулку барину: «Что-то больно чешется».

{Волкову.) Миша, оцените: говорящая лошадка.

Повторение сцены. Услышав слова мерина, барин оцепенел, спросил «что», а в ответ услышал тихое ржанье... Барин позвал Ваську и, показывая Конюху на Холстомера, спросил: «Что это за чучело?» Конюх попросил разрешения продать мерина цыганам, барин на секунду задумался: «Цыганам? Зачем? Зарезать его. Сегодня же». Довольный собой, он ушел, напевая «О, никогда я так не жаждал жизни».

{Волкову.). Пока не получается. Мне нужно, чтобы вы точно расставили акценты в оценке, все время что-то пропускаете, мажете. Давайте еще раз... Вот вышел, обратил внимание на то, что нечто мерзкое стоит у вас в конюшне... Подошел поближе. «Васька!» Нет, фальшиво, вы его не зовете, а надо позвать. Где его черт носит? Еще раз! Подошел поближе, посмотрел на Холстомера... Смотрите, какая логика?! Я же не навязываю, это абсолютно естественный процесс. Вот сейчас родилось «что?» Ах, он еще и разговаривает? «Васька!» Видите, точная логика, ни одну ступень нельзя пропустить. Вскочил Конюх, теперь его оцените! Что это он весь в навозе? Спал здесь, что ли?

Слева на авансцене расположился маленький оркестр.

К оркестру отнеситесь, как еще к пяти лошадям. С фразы «зарежьте его» сменился ритм, пошел к выходу и добавил: «Только сегодня же!» А замурлыкал романс уже за кулисами... Вот сейчас правильно. Вы поняли, Миша?

ВОЛКОВ. Да, Георгий Александрович, можно еще раз пройти сцену?

Г.А. Придется, что же делать? Я-то думал: это пройденный этап.

После повторения сцены репетиция заканчивается.

¶25 сентября 1975 года. Малая сцена

Г.А. Давайте попробуем в начале спектакля вывести на сцену не только троих ведущих, но и присоединить весь Хор-табун. Тогда и следующее появление хора будет закономерным. Сразу же хочу предупредить, что в этом варианте я до конца не уверен, но проверить необходимо, поэтому давайте попробуем.

Пока при полном свете вам надо выйти и встать в позиции артистов БДТ, готовых поразмышлять над «Историей лошади». Каждый постарайтесь найти свою неповторимую позицию.

ШТИЛЬ. Мне тоже выйти со всеми?

Г.А. Нет, мне хотелось бы, чтоб в темноте вы незаметно улеглись на свое место.

ШТИЛЬ. А не будет бросаться в глаза то, что я один лежу на авансцене?

Г.А. Кочергин обещал завалить авансцену мешками, колесами, хомутами, кроме того, вы будете накрыты тряпкой, так что, если мы что-то и увидим, то тряпку, которая впоследствии окажется артистом Штилем. Это даже приятно, не правда ли?

(Хору.) Теперь, братцы, перед вами задача: запомнить свои места и выйти в темноте. Бесшумно выйти.

— Станок скрипит.

Г.А. И все-таки постарайтесь выйти, насколько возможно, бесшумно. Мы даем вам время: досчитайте про себя до пяти. Счет пять — реплика для радиста, который включает монолог Толстого.

Текст Толстого читает Г.А. Музыка. Свет. Рассказ Хора о Холстомере, который заканчивает Е. А. Лебедев: «Но знаток мог бы сказать, что в свое время это была замечательно хорошая лошадь».

(Хору.) После Евгения Алексеевича все повторили хором: «... замечательно хорошая лошадь».

Барин, увидев больного мерина, зовет Конюха.

Хорошо позвал Ваську. Но очень плохой переход к нему, потому что у вас раздвоенный объект.

ЛЕБЕДЕВ. По-моему Миша зря пугается того, что я чешусь. Он и Ваську ищет, и меня пугается — вот и раздвоился объект. Ведь Бобринский имеет дело с лошадьми. «Что?» — не испугался, а удивился: показалось, что лошадь разговаривает. Потом обошел и, рассмотрев старого, больного мерина, решил: с ним надо кончать.

Повторение выхода Бобринского.

Г.А. «Что?» Перешел, остановился, подумал и позвал Ваську. И когда тот вскочил, переключился на новый объект.

(Штилю.) Совершенно бодрствую! Привычный рефлекс: что-то говорить сразу же, как только проснулся. Борясь со сном, демонстрируйте: я никогда не сплю.

(Кутикову.) А почему погасили свет? Еще нет никаких оснований переводить освещение из бытового в условное. Сигнал на смену света — оркестр. И с каждым ударом — понижение интенсивности освещения. Понимаете? Пошла музыка, и начался театр. А до этого бытовая зарисовка.

КУТИКОВ. Ударов в музыке несколько. А у нас слишком мало света. Нам нечего его так долго убирать.

КОЧЕРГИН. Значит, в бытовой кусок надо внести столько света, чтобы было что снимать. Но только в случае снятия света на музыке, он как бы участвует в спектакле, во всей его физиологии.

Повторение сцены.

Т.К. Хорошо, но еще нет подлинной свободы и раскрепощенности. *(Волкову.)* Это особенно касается вашей сцены.

ВОЛКОВ. Слава богу, хоть схема улеглась.

ШТИЛЬ. Мне в шапке быть или без?

Г.А. Без шапки. Весь в муке и в соломинках...

¶Конюх просит разрешения отдать мерина цыганам.

(Волкову.) После осмотра Холстомера вытрите руки платочком, а когда встанут цыгане, готовые купить коня, возьмите платочек за уголок и тряхните им: нет, не продам, сядьте... И фальцетом запел: «О, никогда я так не жаждал жизни». А тихим фальцетом не можете? Намеком на фальцет?! Это знаете, когда человек хочет петь, но не может.

Конюх ударил Холстомера. Получилось так, что обоим больно.

{Штилю и Лебедеву.) Хорошо бы это зафиксировать!

(Кутикову.) С трех оркестровых ударов перемена света. Быт кончился.

Выход хора. Зоне. Кутиков снова дал полный свет.

Я люблю инициативу, Евсей Маркович, но здесь вы напрасно экспериментируете. Вы задали условный зонговый свет, зачем же его менять?

(Ряшенцеву.) У вас в зонге: «Кто помнит лишь, что он солдат, а что он человек — не помнит». Но солдат тоже человек из народа. Надо поменять «солдат», на «богат», иначе не потолстовски получается.

РЯШЕНЦЕВ. Я не возражаю.

Г.А. *{Кутикову).* Принцип поиска света следующий: общий свет оставляем на бытовые человеческие сцены, на остальные — лошадиные — ищите приглушенное освещение, пятнами.

КУТИКОВ. Я понял, Георгий Александрович.

После зонга о жизни и смерти хор превращается в табун молодых кобылиц и жеребцов. Они неприязненно встречает «новичка» — старого мерина, сначала издеваются над ним, потом избивают. Драку останавливает Вязопуриха, узнавшая в больной лошади Холстомера.

Г.А. Давайте вернемся к началу избиения. Первое. Надо добиться, чтобы отдельные выкрики не тонули в общем гвалте. Атмосфера сцены мне нравится, но я хочу услышать и текст, и у меня должны успеть возникнуть ассоциации за текстом. Хорошо Марк Розовский подсказывает, чтобы человеческие крики соединялись с ржаньем. На ржанье четко звучащая реплика! Понимаете? Второе. Сейчас вы одинаковы. Нет персонификации. А ведь у каждого своя неповторимая партия.

{Караваеву.) Вы — вожак!

{Солякову.) Кто такой «Сосунок»? Молодой жеребенок, воспитанный по законам табуна.

{Мироненко.) Вы — кулачный боец!

И вот так я должен прочесть каждого: кто есть кто?

Зонг табуна:

Мы табун, все в нас едино — Отвращенье, обожанье! Тот чужой, кто в час заката Не услышит наше ржанье. Мы того своим копытом Бьем с утра и до темна. Будешь пегим, будешь битым По законам табуна!

{Хору.) Мне не нравится, что вы делаете это формально. Просто скандируете.

РОЗОВСКИЙ. «Таганка» пошла.

Г.А. По мысли хочу все прочесть. Еще раз.

Зонг переходит в общее ржанье. Лошади бросаются на новичка, Вязопуриха бьет в колокол.

КОВЕЛЬ. Эй, приостановите звуки, вас не перекричать! Г.А. По ударам колокола затихайте!

Вязопуриха: «Стойте, остановитесь, да это никак Холстомер!»

¶

Холстомер — это Моцарт, Бетховен, Суворов, Наполеон! Кто кого греет, того и подложите. *(Ковель.)* Валя, в третий раз вас прошу, вставьте реплику: «Узнаешь меня? Я — старая кобыла Вязопуриха!»

КОВЕЛЬ, Я думала, ее внутренне надо сыграть.

Г.А. Внутренне вам давно удается, я бы хотел ее услышать снаружи!

Рассказ Холстомера о своем детстве. Первая встреча с бабочкой.

ЛЕБЕДЕВ. Не получается то, что задумал.

Г.А. Почему?

ЛЕБЕДЕВ. Проволочка плохая.

Г.А. Чем?

ЛЕБЕДЕВ. Тонкая.

Г.А. А по-моему, так лучше. В этом случае у бабочки вольное движение, и ты сам не знаешь, куда она прилетит.

Конюший, увидев новорожденного жеребенка, пытается разбудить Конюха.

(Данилову.) Очень интеллигентно будите Ваську. Разве у Конюшего с Конюхом такие отношения? Толкните его ногой.

Выход Генерала.

(Панкову.) Хорошо сидит шинель, очень хорошо.

РОЗОВСКИЙ. Может, все-таки лучше на плечи накинуть? Утро, холодновато?..

Г.А. Да, лучше внакидку, попробуйте, Павел Петрович... Вот, сразу же генеральский вид.

Генерал пошутил и засмеялся своей шутке. Пытаясь ему угодить, посмеивается Конюший.

(Данилову.) Надо смеяться тише Генерала, по ранжиру.

Генерал дарит Конюшему пегого жеребенка и уходит. Конюший счастлив.

(Данилову и Лебедеву.) Хочется довести вашу сцену до брехтовского приема. Конюший договорил последние слова, и на наших глазах вы превратились в артистов БДТ. Не Конюший, не Холстомер, а Данилов и Лебедев. Миша поднял реквизит, Евгений Алексеевич помог ему, дождался, пока Миша уйдет, и продолжил рассказ... Давайте попробуем.

(После повторения сцены, Розовскому.) Правда, симпатично? Надо найти еще несколько таких мест, тогда это будет закономерно.

Вязопуриха и Холстомер вспоминают время первых свиданий. Поют.

Как пригрело солнышко горячо! Положи мне голову на плечо. Плетка отпела, и нету им дела, Что же ты рядом стоишь так несмело?

(Ковель и Лебедеву.) Ни одного слова не понял. Слов нет, одни эмоции. Я понимаю, это что-то о любви, но мне бы хотелось поконкретней услышать, что вы друг другу поете?

Повторение сцены, и прогон без остановок, включая сцену оскопления. Взмах ножа Конюшего,

получеловеческий, полулошадиный крик Холстомера. Вырубка света.

И в тишине голос Г.А., читающего стихи Тютчева.

Мирозданье. Чье это слово, если нет у Творца твоего Ничего беззащитней живого, Беспощадней живых — никого...

441

¶26 сентября 1975 года. Малая сцена

Г.А. *(Розенцвейгу).* Семен Ефимович, музыканты готовы?

РОЗЕНЦВЕЙГ. Оркестру приготовиться. Да.

Г.А. Одну минуту. Я попрошу выйти на сцену весь табун. Иначе говоря, участников табуна. Как вы знаете, условия нашей Малой сцены специфичны, затруднены боковые проходы, но, тем не менее, ставить в них стулья, загромождать кулисы, категорически запрещается. Иначе пожарники зарубят нам спектакль. Если у вас есть время до выхода, посидите в фойе. Если нет, то придется постоять за задником.

Теперь о наших дальнейших планах. Завтра репетиции не будет. Во вторник и среду две музыкальные репетиции с Семеном Ефимовичем Розенцвейгом. В четверг, я надеюсь, появится Олег

Валерьянович Басилашвили, и мы интенсивно начнем новый этап работы, а к тому, что мы делаем сейчас, вернемся не скоро. Поэтому у меня просьба ко всему актерскому составу: сделать все от вас зависящее, чтобы репетиция сегодня прошла плодотворно, собранно, и чтобы все были уверены, что этот этап по первому кругу пройден. Конечно, мы сегодня будем репетировать, а не прогонять, но, тем не менее, должна возникнуть уверенность, что материал отфик-сирован, и мы можем перейти ко второй части первого акта. Нет вопросов? Тогда начнем.

— Значит, если шторы подняты, сзади вообще проходить нельзя?

Г.А. Нельзя. Можно будет проходить за ними во второй части спектакля, там у нас интерьер, и шторы будут опущены.

КОВЕЛЬ. У нас с разных сторон выходы.

Г.А. У кого «у вас»?

КОВЕЛЬ. У всего хора. Может, задник за шторами продвинуть к залу сантиметров на пятьдесят?

Г.А. *(Куварину).* Проверьте, Володя. Валя после репетиции покажет вам, что она имела в виду. *(Соколову.)* Можно ли начать, Витя?

СОКОЛОВ *(Розенцвейгу.)* Семен Ефимович, вы готовы?

Г.А. Да, он готов, я у него уже спрашивал.

Начало спектакля. Голос Г.А. — эпиграф Толстого. Песня Конюха (Георгия Штиля), рассказ хора о старом мерине, заканчивающийся словами Лебедева: «Но знаток мог бы сказать, что в

свое время это была замечательно хорошая лошадь». Хор повторяет: «...замечательно хорошая лошадь».

Грязь. «Замечательно хорошая лошадь» скажите после паузы, но как один человек.

(Розенцвейгу.) Коли уж остановились, Сенечка, то у меня к вам просьба: перед каждой репетицией надо проверять, распелся ли Жора Штиль. *(Штилю.)* Вы невыносимо детонируете, входите в тональность только к концу.

ШТИЛЬ. Я буду распеваться, Георгий Александрович, но боюсь, от этого лучше не станет.

Г.А. Это просто необходимо, Жора. Вы можете правильно спеть, только обязательно надо распеваться. Если бы я не верил, что можете чисто спеть, то не назначил бы вас на эту роль. *(Лебедеву.)* С реплики «Замечательно хорошая лошадь». *(Хору-табуну.)* Нет, опять грязь. Пауза и одновременно по слову «Замечательно... хорошая... лошадь».

Выход Бобринского.

(Волкову.) Вышел, посмотрел, что это у вас за пакость стоит?

Конюх просит разрешения продать мерина цыганам.

Кочергин здесь? Нет? Витя Соколов, передайте Эдуарду Степановичу мою просьбу: хорошо бы оркестр одеть в цыганскую одежду. Когда Конюх предлагает продать Холстомера цыганам, они тотчас же встают, тем самым показывая, что сходу купят лошадь.

(Волкову.) Уловите контраст, Миша: приказываете казнить живое существо и тут же поете: «О, никогда я так не жаждал жизни». И хорошо бы тихим фальцетом «Мой чаааас настаал, и вот я умирааааю».

Конюх бьет ногой Холстомера.

¶

{Штилю.) А разве я не просил зафиксировать, чтобы обоим было больно? И перед тем, как точить нож, хотелось бы услышать вашу ругань, но поскольку у Толстого текста ругани нет, то ругайтесь междометиями...

Конюх точит нож.

Ритмичнее звук ножа о камень. Надо, чтоб этот процесс соединился с музыкой.

(Солякову.) Как только произнесено имя Холстомер — уже не надо иронического к нему отношения.

СОЛЯКОВ. Я думал, у меня продолжается ирония, но когда прохожу мимо него, до меня доходит, что это был за конь. Оказывается, эта та самая лошадь, о которой мы так много слышали.

Вязопуриха — В. П. Ковель

Г.А. Какой смысл так брать на себя внимание? Получается, до тех пор, пока до вас не дойдет, что это за конь, мы не имеем права двигаться дальше. Двинемся, но зачем помним ваше ироническое отношение к Холстомеру, потому что осознать, кто он, вы не успеваете! Что это дает нам всем? У вас, Женя, вообще намечается склонность к экспериментам, которые уводят от существа. Вместо того чтобы углублять задачу, вы почему-то отходите от нее и плаваете где-то рядом....

СОЛЯКОВ. Извините, Георгий Александрович.

Г.А. Не надо извиняться, тут дело не в дисциплине. Я не против экспериментов, если они направлены в глубь процесса, а не уводят от него в сторону. Пробуйте нырять в глубину, а не отыскивать иное русло.

Холстомер и Вязопуриха вспоминают свою юность. Холстомер закашлялся, Вязопуриха постукивает его по спине.

(Лебедеву.) Хорошо придумал, что закашлялся, но остановись, чтобы Вязопуриха могла начать говорить.

ЛЕБЕДЕВ. А не длинный кусок?

Г.А. Нет-нет, можешь кашлять, сколько тебе угодно, сколько считаешь нужным, только определеннее остановись, это сигнал для Вали Ковель. А то ей кажется, что ты закончил, она начинает новый кусок, а ты опять кашлем возвращаешь прежний.

ЛЕБЕДЕВ. Понял, попробуем.

Генерал дарит Холстомера Конюшему.

Г.А. *(Данилову)*. Не сразу начинайте монолог. Почувствовал некоторое облегчение и в каждом «мо-ой» найдите свою особенность.

Во время репетиции Кочергин с Кутиковым ставят свет.

КОЧЕРГИН *(тихо)*. Добавьте свет, Евсей Маркович! Вот, хорошо. *(Громко.)* Стоп!!!

Данилов и Лебедев прервали сцену и посмотрели на Георгия Александровича.

Г.А. Что вы остановились?

ЛЕБЕДЕВ. А я услышал «стоп». Миша, ты слышал «стоп»? ДАНИЛОВ. Слышал.

Г.А. «Стоп» — это не вам, это мы параллельно светом занимаемся. *(Кочергину.)* Эдик, слово «стоп» говорить не надо.

Песня Милого. Михаил Волков договорился со скрипачом, чтобы в нужный момент тот встал и исполнил соло. Дослушав, Волков сказал: «Благодарю вас», и скрипач сел на свое место.

Волков—Милый продолжил петь.

Г.А. Мне не нравится, Миша, «Благодарю вас». Это с венских гастролей содрано.

Холстомер — Е. А. Лебедев

¶

ВОЛКОВ. Я так и хотел.

Г.М. Нет, Миша, это плохой вкус.

ВОЛКОВ. Я же Милый, Георгий Александрович, я и хотел, чтобы был дурной вкус.

Г.А. Зритель не будет разбираться, чей это вкус: ваш или Милого... Но то, что дали скрипачу встать и сыграть соло — хорошо. Вот ручкой продемонстрировал, какой у нас есть в театре виртуозный скрипач, и отпустил его.

(Хору-табуну.) Озвучьте ржаньем ваш уход после эротического танца, чтобы было понятно, куда уносят кобылиц.

Игра в прятки. Вязопуриха заманивает Милого в укромное местечко.

(Ковель.) Остановитесь перед уходом за кулису. Должно быть игривое зазывание.

Генерал приказывает Конюшему высечь Конюха, затем, обходит строй лошадей, дает Милому сахар: «Хорош! Очень хорош!» — уходит.

Г.А. Стоп! Вернемся назад. У нас нет места, где Генерал приказывает оскопить Холстомера. *(Ланкову.)* Павел Петрович, после черчиллевского прохода мимо лошадей остановитесь и что-то шепните Конюшему. А он будет кивать, глядя на Пегого. *(Данилову.)* Увел Генерала, посмотрел на коня, прикинул: а, может быть, в новом качестве он будет более работоспособным? Для зрителей загадка: вам что-то шепнули, теперь вы прикидываете. Не торопитесь. Надо довести зал до изнеможения, ну, сколько можно так тянуть? То есть пойти обратным ходом, на который мы имеем право, так как он потом разрешается.

Монолог Холстомера о собственности.

(Лебедеву.) Зря игнорируешь центральный столб. Надо обработать его, обращаться с ним так, как тебя поведет. Зайти за него, встать перед ним. Не бойся, что монолог огромный. Он не скучный. Не хочется здесь спешить. Как только начинаешь говорить на заводе, как ни странно, пропадает мысль, а весь фокус в том, чтобы ее оголить. По существу монолог Холстомера — толстовская проповедь.

Лебедев пробует, но иногда текст западает.

Что, Женя, устал?

ЛЕБЕДЕВ. Нет-нет, давайте еще раз.

Г.А. Отложим монолог, не страшно, мы сегодня и так много успели сделать.

(Соколову.) Всех актеров вызовите, пожалуйста.

(Всем.) Хочу поблагодарить всех без исключения за хорошую работу, за собранность, за отдачу, с которой вы относитесь к нашему общему делу.

Конечно, вы понимаете, что спектакль находится в процессе создания, до идеала еще далеко, но, тем не менее, ответственность, с которой подходят к процессу ведущие и пока еще не ведущие молодые артисты театра, особенно приятна. И пока у нас такая атмосфера, — театр живет.

Спектакль получается. Но когда я говорю «получается», то имею в виду предпосылки для хорошего результата. Спектакль получится, если в первую очередь Хор-табун будет интеллектуально цельным! Сейчас в общем гвалте ничего не слышно. Вы должны чувствовать партнера, давать те люфты, которые, не убивая атмосферу, дадут возможность каждому донести мысль. У Мироненко мощный голос, но даже он тонет в шуме, не говоря уже о голосе Гали Яковлевой.

¶И когда вы, не надеясь перекричать друг друга, мажете все по мысли, то происходящее теряет подлинность, сцены идут на холостом ходу, а это самая большая опасность, подстерегающая спектакль.

Как бы прекрасно ни сыграли Евгений Алексеевич, Валя Ковель, Миша Волков, все разрушится, если Хор станет играть формально.

{Ковель.) Валя, вы стали точнее идти по мысли, но потеряли жеребячье начало. Раньше было жеребячество, но не было мысли. Как бы соединить первое и второе?

(Розенцвейгу.) Выход оркестра надо построить. Соколов даст сигнал, и пять музыкантов из всех дверей выйдут к своему месту на авансцене. Инструменты уже могут быть здесь. Зритель не украдет. Не бойтесь балалайку оставить, она такая же живая вещь, как хомут, сено, бочка.

И еще одно замечание Хору. В пародийном танце, уходя в разные кулисы, можно затем пробегать по заднему плану, но не стыдливо, пытаясь остаться незамеченными зрителем, а наоборот, открыто, парами, продолжая любовную тему.

Вот, пожалуй, на сегодня все.

КОВЕЛЬ. Георгий Александрович, не кажется ли вам, что когда Евгений Алексеевич помогает Мише Данилову сматывать веревки, уносить реквизит, спектакль как-то останавливается?

Г.А. Нет, это открытый театральный брехтовский прием, а что вас смущает, Валя? Разве это длится долго? Секунд пять.

КОВЕЛЬ. Но у нас нигде более нет такого приема смены эпизодов. А не лучше ли было бы Мише Данилову самому все собрать и уйти, а в это время Евгений Алексеевич уже начал бы монолог?

Г.А. Мы прошли пока что треть спектакля. Посмотрим. Спасибо, товарищи, до свидания.

3 октября 1975 года. Малая сцена

Г.А. *{Розенцвейгу.)* Ну как, продуктивно прошли дни?

РОЗЕНЦВЕЙГ. В общем, продуктивно, только с Волковым была одна репетиция, а потом он заболел.

Г.А. А когда уберем пюпитры?

РОЗЕНЦВЕЙГ. Не успели еще разучить, Георгий Александрович, у нас были музыкальные репетиции с актерами, но не с оркестром.

Г.А. Во всяком случае, психологически нужно готовить товарищей к тому, что нот не будет. Ноты в этом спектакле невозможны.

{Ряшенцеву.) В любовном дуэте Вязопурихи и Холстомера меня смущает одна строчка. Она как-то не читается. Вы не могли бы напомнить текст?

РЯШЕНЦЕВ. «Как пригрело солнышко горячо.

Положи мне голову на плечо».

Г.А. Здесь все понятно, дальше...

РЯШЕНЦЕВ. «Плетка отпела, и нету им дела...»

Г.А. Вот-вот, как вы сказали? «Плетка отпела?»

РЯШЕНЦЕВ. Да.

Г.А. Вот это меня смущает.

РЯШЕНЦЕВ. Но, Георгий Александрович, лошадей все время бьют, они каждую минуту под угрозой плетки.

Г.А. Это я понимаю. Образ поющей плетки мне нравится! Он сам по себе хорош! Но здесь в целом речь идет о другом, а плетка возникает неожиданно и с остальным как-то на слух не связывается. В чтении я бы ни к чему не придирался, но когда стихи звучат...

РЯШЕНЦЕВ. Может быть «плетка пропела»?

Г.А. «Отпела», «пропела» — суть та же, но я не успеваю ее уловить.

РЯШЕНЦЕВ. Хорошо. Я поищу варианты.

Г.А. Давайте, товарищи, начнем.

445

¶*О. В. Басилашвили еще не выздоровел, поэтому репетируется первая половина пьесы. Г.А. просматривает наработанный материал, делая по ходу просмотра замечания.*

Выход Бобринского.

{Волкову.) Брезгливее, нет, еще брезгливее притрагивайтесь к мерину. Только что хор сказал, что у него расстройство желудка. Мы уже это знаем и ждем от вас соответствующей оценки.

(Лебедеву.) Женя, впервые звучит слово «пегий». Подай его! «Когда я родился, я не знал, что я ПЕГИЙ!» Остановись, дай нам вобрать, слово не у всех на языке! И только после цезуры: «Я думал, что я Лошадь».

Звучит новая мелодия, только что отрепетированная с оркестром. Вышел Конюший с веревками для загона, увидел спящего Конюха, опустил один конец веревки, пытаясь попасть

Конюху в нос, пощекотать его. Услышав тихое ржанье за спиной, Конюший обернулся и увидел
новорожденного жеребца.

(Данилову.) Поскольку Семен Ефимович предложил нам очень хорошую мелодию, то нельзя ли ее напевать? Тогда все хорошо свяжется.

ДАНИЛОВ. То, что «свяжется», это точно.

Г.А. А что, Миша, неужели совсем нет слуха?

ДАНИЛОВ. Я бы на вашем месте, Георгий Александрович, не экспериментировал в этом направлении.

Г.А. Не может быть, чтобы вы совсем не попали в мелодию. Давайте попробуем. Чуть-чуть напойте!.. Стоп! Хочу сделать одно толковое изменение.

(Соколову.) Верните Хор на сцену.

(Хору.) Все здесь? Так. Встаньте, пожалуйста, на фразу: «Вот что они узнали от Холстомера».

(Кутикову.) Евсей Маркович, прошу вашего внимания.

Сейчас очень фальшиво выглядит уход Хора. Мы слышим: «Вот что они узнали...» Но тут же все уходят. Нелепица. Давайте попробуем сделать так: Евгений Алексеевич начнет монолог, мы схватим его в луче света, остальной свет снимем. Только когда вокруг наступит темнота, Хор имеет право уйти. Пробуем.

(Кутикову.) Нет-нет, яркий свет нельзя возвращать резко. Ни в коем случае! Рассвет должен возникать постепенно, издалека, с контрсвета, и вот ближе-ближе, вот примерно так. Понимаете? Холстомер так увлекся воспоминаниями, что Хор как бы растворился! Вот такая мысль пусть прочтется.

Повторение выхода Конюшего.

(Данилову.) Какой с пением получился интересный выход, а?

Пьяный Конюх бьет Холстомера ногой. Обоим больно. Сквозь ржанье мерина отчетливо проступает человеческая ругань.

(Лебедеву.) Женя! Как же так? Очень явственно слышен мат.

ЛЕБЕДЕВ. Что не слышно?

Г.А. Слышно все! К сожалению, после удара Конюха мат слышен!

ЛЕБЕДЕВ. Виноват, более не повторится.

Г.А. *(Панкову.)* Сколько раз вы удивляетесь пегости лошади?

ПАНКОВ. Три.

Г.А. А почему оценка не растет? Третий раз очень крупно: ну, никогда такого пегого не видел!

(Штилю.) Жора, у вас в этом эпизоде с Генералом нет текста?

ШТИЛЬ. Нет.

Г.А. Тогда сделаем так. Я вам разрешаю повторять последние слова всех персонажей. Только без подачи, как внутренний монолог вслух. Скажем, «Баба ожеребилась», — докладывает Конюший, а вы то же самое, но меняя слова местами: «Ожеребилась... Баба».

(Данилову.) Незаметно, не оглядываясь на Конюха, покажите ему кулак.

(Панкову.) Павел Петрович, плохой уход. Представьте, что в кулисе ступеньки, и вы никак не можете спуститься вниз без Данилова.

Конюший, обнимая Холстомера, обещает его хорошо кормить.

¶*(Данилову.)* А нельзя ли, обнимая Пегого, его за ухом почесать? Вот-вот, чтобы было полное впечатление сговора человека с лошадью... И хорошо бы дать кусочек сахара. Тогда впервые кормежка прозвучит здесь, а потом уже в генеральской сцене. Ваш фаворит — Холстомер, то есть пока еще Пегий, а фаворит Генерала — Милый.

ДАНИЛОВ. Павел Петрович, одолжите сахарку.

Г.А. Виктор Соколов, договоритесь с реквизиторами, чтобы и Павлу Петровичу, и Мише Данилову выдавали сахар, а то так недолго и разориться.

(Лебедеву.) И хрустит, да, Женечка? Вот-вот, звучок должен быть.

(Данилову.). Нет-нет, опять все время дробленые фразы. Не надо так рвать, Миша. И гласные,

гласные чтоб слышались. Всю жизнь вкалывал с лошадьми, а свою лошадь получил впервые. Шофер такси, который получил собственный автомобиль.

Начало воспоминаний Холстомера и Вязопурихи. «И задрав хвосты, — говорит она, — вот так...» «Не так, — перебивает ее Холстомер, — ты не помнишь, смотри, вот так!» Но тут

происходит заминка. Дело в том, что хвосты на специальных колечках прикреплены к столбам. Уже несколько раз актеры жаловались Георгию Александровичу, что на столбах большие гвозди, о которые невольно царапаешься, да и снять с гвоздей хвосты при ослепляющем свете в лицо сразу не получается.

(Ковель.) Что, не снять хвост, Валя? А Володи Куварина нет? Витя Соколов, появитесь, пожалуйста.

(Соколову.) Витенька, надо срочно сделать список всех тех вещей, которые необходимы актерам. Это ваше святое дело. Нельзя из-за таких мелочей останавливать репетиции. Тамара Коновалова жаловалась, что не сидит на голове сбруя, а теперь не снимаются хвосты со столба...

СОКОЛОВ. Это все уже записано.

Г.А. Вот так и продолжайте составлять список, если будут остановки. Все замечания к завтрашней репетиции должны быть устранены. Передайте постановочной части — это мой приказ. Если будут какие-то возражения с их стороны, сразу же приходите ко мне.

КОЧЕРГИН. За сбруями прослежу я сам. Впервые появились. Исправят.

Г.А. Давайте договоримся: на голову сбруи надеваются только тогда, когда Хор превращается в Табун. Продолжим.

Теперь с гвоздя на столбе хвост не может снять Лебедев.

ЛЕБЕДЕВ. Колечко должно быть жесткое, а то сейчас надеваешь на крючок, оно затягивается.

Появление Милого и Вязопурихи после случки.

Г.А. *(Лебедеву.)* Неправильно, Женя! Ты сейчас спрашиваешь себя: «Почему же не я?» А хорошо бы, чтоб ты был связан с Вязопурихой: «Мы же любили друг друга?!» Нет, Женя! «Почему же не я?» — эмоционально сильный вопрос, а у тебя он рационален. «Он врет?» — спроси так, чтобы ей захотелось сказать «врет». Ты сейчас прокурор, а не жертва. Это неверно. Должна быть последняя надежда. Сам уже не верю и все-таки спрашиваю: «Он врет?» *Холстомер хочет отомстить Вязопурихе, взяв ее силой.*

(Розенцвейгу.). Чтоб не было пустоты, на возникшую мысль Холстомера дайте глухой стук барабана.

После перерыва репетируется начало спектакля.

(Данилову и Штилю.). Когда на сцене появится оркестр, вам надо будет выйти с двух сторон и засыпать овсом кормушки на авансцене, то есть этим фактом отвлечь нас от оркестра. Затем Миша уйдет, а Жора спокойно на наших глазах уляжется спать. И это будет репликой Вите Соколову к началу. Давайте попробуем.

Надо, чтобы был бытовой кусок. Оцените, Миша, Жору: опять Конюх пьян. Покачайте головой. Надо задать отношения, которые впоследствии разовьются.

Рассказ Хора о Холстомере. Караваев показывает зрителям его копыта.

447

¶*(Караваеву.)* Когда говорите, что у Холстомера на ноге шишка в кулак, уже надо опустить ногу Евгения Алексеевича. Показал ногу, опустил, а потом уже сказал про шишку. Иначе мы же видим, что там ничего нет, а так на слово поверим.

Конюх поет: «О, господи, опять пущай коней...»

(Штилю.) Вот, Жора, хорошо, молодец, распелся...

Конюх продолжает петь: «Животная простая, а ведь эка...»

(Штилю.) Немножечко соврали, но ничего...

Конюх: «Наилучший сон крадет у человека...»

Штилю.) Хорошо, Жора, молодец!

Конюх: «О, господи, опять пущай коней...»

(Штилю.) Надо поработать, опять детонируете.

Эпизод с Бобринским.

(Волкову.) Фальцет-фальцет, Мишенька, чтоб не буквально пел, а вспоминал, как поет кто-то из великих.

Конюх просит дозволения продать Холстомера цыганам.

(Музыкантам.) Цыгане насторожились. Привстали. Может, удастся сделать такую покупку? Нет? Жаль. Сели.

Конюший уводит Конюха.

(Штилю.) Снимите, снимите рубаху, Жора. Нужно, чтоб к уходу была видна голая спина, загорелая в Сочи.

7 октября 1975 года. Большая сцена

С 10 утра до 12 перенос оформления с Малой сцены на Большую. С этого дня все репетиции «Истории лошади» идут только на Большой сцене.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Мне кажется, Георгий Александрович, что хотя бы на два сантиметра, но площадка оркестра должна быть поднята над сценой.

Г.А. Я думаю, не обязательно. В центре — конюшня, слева — ложе Конюха, справа — оркестр. Если его поднять, надо придумывать подъем и у Конюха. *(Кутикову.)* Сегодня импровизируйте со светом, Евсей Маркович. То, что делали на Малой сцене, попробуйте импровизационно перенести сюда, на Большую.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Я, знаете, о чем думаю, Георгий Александрович? Может, написать увертюру? У нас ни в одном спектакле ее нет. Если здесь возможна увертюра, то я напишу. А то какой-то пустой выход оркестра. Вышли, сели...

Г.А. Хорошо, тогда я попрошу, пока увертюра не сочинена, сыграть любой кусочек музыки, чтобы актеры, радисты, осветители знали, что будет музыкальное вступление. Начинаем, товарищи!

СОКОЛОВ. Когда гасить свет в зале?

Г.А. Пока не надо. Войдет оркестр, следом за ним Данилов и Штиль насыпят зерно в кормушки, потом Данилов уйдет, а Штиль уляжется спать. Вот тогда гасите свет. *(Штилю.)* Надо улечься под конец музыки

ШТИЛЬ. Хорошо, я рассчитаю.

Г.А. *(Данилову и Штилю).* Не надо выходить вместе с оркестром. Дайте нам посмотреть на музыкантов, послушать мелодию, и вразрез бурному ритму медленно, неторопливо пошли засыпать зерно. Еще раз сначала. *(Музыкантам.)* Вышли, по-цыгански низко поклонитесь залу... Нет, просто поклон — это мура, надо в пояс... И дальше без паузы играйте, оваций не ждите.

РОЗЕНЦВЕЙГ. А если поклон сделать после увертюры?

¶Г.А. После увертюры гаснет свет.

Просмотр материала. Табун узнает в старом пегом мерине знаменитого Холстомера.

(Солякову.) Женя, я бы хотел вашу фразу передать Вале Ковель. Это не значит, что вы ее плохо говорите, просто по смыслу будет лучше, если «Холстомер, прозванный так за длинный и размашистый шаг, равного которому не было в России», — скажет Вязопуриха. Она горда, что знала его сосунком, что их связывало прошлое, о котором мы сейчас узнаем. *{Ковель.)* Зачем, говоря: «Я старая кобыла», — вы делаете паузу и только потом добавляете: «Вязопуриха»?

КОВЕЛЬ. Я хотела сказать: посмотри на меня, я уже старая кобыла.

Г.А. То, что вы старая кобыла, это и так видно. Не надо рвать мысль. Помочь узнать себя — вот ваше действие.

Перед началом воспоминаний Холстомера играет скрипач.

{Лебедеву.) Чтобы не было искусственности в ожидании конца игры скрипача, пройди вдоль Хора, загляни всем в глаза.

Знакомство Конюшего и Холстомера.

{Данилову.) Когда делаете загон, все время должны быть какие-то слова, междометия, нельзя останавливать речь. Кончился текст, начинайте заново. Но чтобы не было дыр. «Ну, сосунок», — должно быть добродушие. Легче-легче, не спешите. «Моя лошадь» — это надо ощутить. Как это прекрасно звучит, вслушайтесь. Никогда таких прекрасных слов не говорил.

ЛЕБЕДЕВ. Можно мне дадут сахар сразу же на «Ну, сосунок, теперь ты мой, мо-ой!»?

Г.А. Пожалуйста, а потом от поощрения Конюший перейдет к угрозе «загоняю и убью», с

хорошего на плохое.

В перерыве Лебедев предлагает Ковель вместо идиллических воспоминаний сыграть сцену обвинения Вязопурихи в измене. «Ты — сволочь, сука», — кричит он, не слушая ее оправданий:

«Я была сосунком, ничего не понимала». В финале куска Холстомер прощает Вязопуриху, и только тогда начинаются воспоминания.

ТА. спорит с Розовским о строчке песни «плетка отпела».

Г.А. Первая и третья строчки о другом, и я не успеваю уловить, воспринять сам по себе хороший образ поющей плетки. Начнем с генеральской сцены перед оскоплением. Готовы? Пожалуйста.

Генерал кричит на Конюшего: «Оправдываться? Молчать/» Конюший поднимает рубаху, подставляет генералу спину и говорит: «Это конюхи проглядели».

(Данилову.) Формально говорите фразу, Миша. Вы же под угрозой избиения. Нам должно быть понятно, почему вы продаете своего коллегу. «Васька проглядел», — это же выход.

{Панкову.) Большая сцена требует крупного плана. То, что раньше, на Малой сцене, могло быть в глубине, здесь надо выносить вперед. После беззвучного диалога с Даниловым подойдите поближе к Холстомеру, посмотрите на него: каков наглец, — и только тогда уходите.

(Розенцвейгу.) На проходе Генерала надо добавить музыку.

{Изотову.) Для Большой сцены свист, удары плетки надо записать на пленку.

ШТИЛЬ. А крики?

Г.А. Какие крики? Ваши?

ШТИЛЬ. Да.

Г.А. Крики не надо записывать.

Конюший и Конюх запрягают лошадь.

{Данилову.) «Сейчас в Чесменку поедем», — скажите лошади, иначе получается, что вы поедете с Конюхом. Опять рвете фразы... Нет, теперь как-то былинно говорите... Проще, от себя. Ушли и пошла проповедь Толстого.

Монолог Холстомера. Лебедев ищет стержень, на котором строится монолог.

ЛЕБЕДЕВ. Нет стержня. Потом я смогу и так, и так, и так, но сначала стержень. *{Начинает заново, снова сбивается.)* Что-то не могу схватить. Конечно, держит текст, но дело не в нем.

¶Г.А. Давайте закончим на сегодня. Спасибо, товарищи. Женя, задержись.

Дежурный свет. Все расходятся. Тишина. Г.А. подходит к авансцене, и они с Лебедевым работают над монологом.

8 октября 1975 года

РОЗЕНЦВЕЙГ. Георгий Александрович, я пока воздерживаюсь от увертюры. Посмотрим, как будет строиться спектакль дальше. Потом к ней вернемся.

РОЗОВСКИЙ. Может, сделать увертюру из уже существующих тем? На мой взгляд, и не нужно новой. Это, по-моему, принцип увертюр.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Нет.

РОЗОВСКИЙ. Как - нет?

РОЗЕНЦВЕЙГ. Иногда увертюра существует совершенно отдельно, как самостоятельная интермедия.

Г.А. Ну, хорошо, подумайте. Начали, товарищи.

Выход оркестра, затем Конюха и Конюшего.

(Данилову и Штилю.) Нужен не формальный выход с высыпанием зерна, а игровая сцена. Рассвет, раннее утро. Уже здесь должны быть заданы ваши отношения. Посидите оба на авансцене, погрейтесь, сощурьте глаза на прожектора, как на солнышко. Но надо вставать, приниматься за работу. Не торопитесь. Миша зевнул, Жора подхватил, зевок-то вещь заразная. С трудом встали. И чтоб было видно: сыпете овес, а не какую-то бутафорию.

Еще раз сначала. Выход оркестра повторять не будем. Сделали правильно, гонять вас не стоит.

ШТИЛЬ. А может, Конюшему из-за кулис крикнуть: «Васька», — а я сплю, как всегда?!

РОЗОВСКИЙ. Не стоит.

Г.А. Не стоит, Жорочка. Все-таки это пролог. Нам нужно просто увидеть обряд, ежедневную кормежку лошадей, понимаете? А впрочем, можно попробовать.

РОЗОВСКИЙ. Георгий Александрович!

ГА. Попробуем. Снять всегда можно.

За кулисами голос Конюшего: «Васька, Васька!» И в ответ междометия проснувшегося Конюха.

А ничего, а?

Увидев темпераментно играющий оркестр, хорошо бы Конюху поморщиться: мол, делать людям нечего, с утра с ума сходят.

Эпиграф Толстого в чтении Г.А. Песня Конюха, рассказ Хора о Холстомере.

(Заблудовскому.) Изиль, вы должны прийти в статику к моменту начала второго куплета песни Конюха. Каждый ваш жест в этом спектакле имеет значение. Зашевелились, провели рукой по волосам — мелочь, а песню Конюха разрушает.

(Хору.) Товарищи, очень вас прошу соблюдать шахматный порядок. Не стойте рядом, не создавайте шеренги, следите за этим, пожалуйста!

(Штилю.) Как только сказано Хором: «замечательно хорошая лошадь», — должен раздаться ваш храп.

(Звукорежиссеру.) Юра Изотов! Надо сделать запись зонгов, чтобы актеры пели вместе с записью. А у вас, кажется, должна быть черновая запись?

ИЗОТОВ. Да, только там еще старый, без изменений, текст.

Г.А. Давайте попробуем послушать, как это будет звучать с живыми голосами. Важно проверить принцип, а к записи отнесемся, как к рабочей.

После прослушивания.

На Большой сцене мне это нравится.

¶*(Розенцвейгу.)* Сенечка, во время вечернего спектакля, где мало актеров, перепишите, пожалуйста.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Хорошо, только в каком спектакле у нас занято мало актеров? ГЛ. В «Цене», например. РОЗЕНЦВЕЙГ. А-а-а, да.

Эпизод спора Холстомера и Табуна о праве на жизнь.

{Лебедеву.) На фразу: «Виноват ли я в том, что стар? Все мы будем этому подлежать, все», — я прошу оркестр замолчать, и в зал повтори: «Все мы будем этому подлежать, все». Очень важный текст. Тема смерти — одна из ведущих философских тем Толстого.

Первая встреча Холстомера с Конюшим.

(Данилову.) Опять очень рвете мысль, Миша. Легатированнее должен быть текст, а у вас сплошное стаккато.

(Лебедеву и Данилову.) Очень важно, что в этой сцене все впервые в жизни. Первый раз Холстомеру сказали: «Пегий». После игры с Конюшим первый удар плеткой, первая боль. Затем веревки вокруг столбов и первая неволя.

Генерал дарит Пегого Конюшему.

(Данилову.) А ну-ка на «благодарствуйте» упадите на колени.

(Штилю.) И вы, Жора, упадите вслед за Конюшим... Только вам, в отличие от Конюшего, не встать.

Конец сцены Конюшего и Холстомера. После ухода Генерала Конюший мечтает: «Может, Генерал и забудет, что на время мне тебя оставил? Теперь ты на всю жизнь — мой!»

(Данилову.) Зачем вы делаете ударение на слове «жизнь»? К чему так раскрашивать текст? Важно, что он «мо-ой, мо-о-ой» останется, а на сколько времени, это роли не играет. На полжизни или...

ДАНИЛОВ. На всю оставшуюся жизнь.

(Михаил Данилов снялся в одной из главных ролей в фильме Петра Фоменко по повести Веры Пановой «На всю оставшуюся жизнь.)

Г.А. Да! А вы почему-то «всю оставшуюся жизнь» красите.

Холстомер перебивает Конюшего: «Ну, он еще долго что-то говорил, но я не слушал, мне и без

того уже было достаточно». Данилов дожидается, пока Лебедев скажет текст, снимает веревки и, провожаемый Евгением Алексеевичем, уходит. Далее монолог Холстомера.

ЛЕБЕДЕВ. Вот что меня сбивает. Вот это место: уход Миши. Я хочу дальше тянуть мысль, а у нас местечковый театрик: я должен отпустить Конюшего, помочь ему снять веревки, отпустить, проводить. Все это отвлекает меня, уводит от главного. Сбивает.

Г.А. *(Данилову.)* Вы сами можете справиться с реквизитом? Тогда отменим помощь вам Евгения Алексеевича. Почти беззвучно по второму заходу продолжайте монолог и, рассуждая, тихонечко уходите. Не прерывая Евгения Алексеевича.

Репетиция продолжается. Диалог Вязопурихи и Холстомера.

(Кутикову, тихо.) Очень темно на сцене, а это мешает, Евсей Маркович.

КУТИКОВ *(тихо).* Я понял, сейчас что-то придумаем.

РОЗОВСКИЙ *(тихо).* Да, мимика Евгения Алексеевича очень важна. Особенно, когда Холстомер молодеет.

ЛЕБЕДЕВ *(прервав диалог с Вязопурихой).* Мешает ощущение темноты.

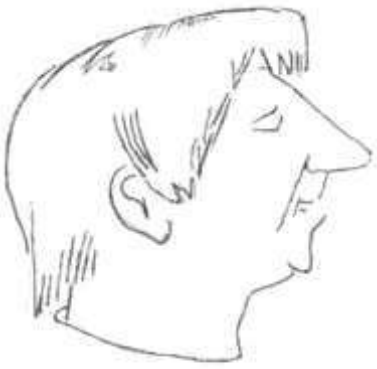
ГА. Да, Женя, мы как раз этим и занимаемся.

ЛЕБЕДЕВ. Светят только сверху, а вместо лиц — черепа. Я чувствую, что на лице тени, а глаз не видно.

КОВЕЛЬ. Да, у меня тоже только череп, я чувствую.

Г.А. Товарищи! Мы как раз этим и занимаемся!

ЛЕБЕДЕВ. Нужно же сделать так, чтоб и актерам было удобно.



Васька, конюх — Г. А. Штиль

КОВЕЛЬ. Действительно трудно, Георгий Александрович, когда чувствуешь, что вместо лица — череп. Все, чем занимались на Малой сцене, — пропало.

КУТИКОВ. Валентина Павловна, я вам обещаю, что к завтрашнему дню мы подготовим аппаратуру, а сейчас с Георгием Александровичем определим, что необходимо.

Г.А. Добавьте, Евсей Маркович, барьерный свет.

Марк Григорьевич Розовский не был на одной из репетиций, где Георгий Александрович предложил Лебедеву и Ковель весь любовный диалог, песню и танец Холстомера и Вязопурихи сыграть с хвостами в руках.

¶ РОЗОВСКИЙ *(Г.А.).* А почему хвосты появились? Их же раньше не было, Георгий Александрович?!

Г.А. О чем вы говорите, Марк? Досмотрите сцену до конца! Да, не было хвостов, но ведь было хуже, а мы ищем лучший вариант, не правда ли?

Игра Холстомера, Милого и Вязопурихи в «пятнашки», закончившаяся изменой Вязопурихи.

Г.А. *(Кутикову).* Евсей Маркович, вот тут как раз случай, когда яркое освещение ни к чему! Вы даете плоский бытовой свет, а он должен дышать, пусть будут радужные цветовые пятна, здесь уже лица не важны.

Сцена наказания Конюха.

Г.А. И все-таки не понимаю, почему Конюший так жестоко избивает напарника?

РОЗОВСКИЙ. Это принято было.

Г.А. Да, но так жестоко?! Мог бы помягче и без свидетелей.

(Панкову.) У меня предложение, Павел Петрович. После обхода лошадей, приказав Конюшему наказать Конюха, а затем оскопить Холстомера, не уходить! Вернуться на свое место в цыганском оркестре и сказать Конюшему: «Братец, приступай!» Поскольку вы теперь следите за наказанием, Конюший обязан избить Конюха, как положено.

{Штилю.) Раз Генерал здесь, то апеллируйте к нему. Последняя надежда еще теплится, даже заплакать можно. Стоп! Жора! Ни в коем случае не идите под музыку!

ШТИЛЬ. Невольно попадаю в ее ритм.

Г.А. А надо вразрез. Это не танец. Вернетесь ли живым — неизвестно. *(Панкову.)* А вы, Па-

вел Петрович, слегка дирижируйте стеком. Во-о-от! Но как только услышали крики, звук плети, вставайте и уходите. Наладил дело и можно быть свободным. *(Изотову.)* Озвучивание не получилось. Я не слышу свист плети. Громче звук.

ИЗОТОВ. У меня есть еще один вариант. Послушайте.

Г.А. Вот это уже совсем другое дело!

ШТИЛЬ. Георгий Александрович, не перекричать запись. Мы с Мишей Даниловым надрываемся, но чувствуем, что все равно вас не слышно. Может, лучше бить плетью вживую?

Г.А. В этом спектакле на Большой сцене не может быть натуральных звуков. Как ни странно, условный звук создает правдоподобие, а натуральный — фальшь.

(Изотову.) Я попрошу вас сделать еще одну запись плети вместе с криками Штиля и Данилова.

(Хору-табуну.) Сегодня у нас рабочая запись, но, тем не менее, прошу реагировать на каждый удар плети.

(Данилову и Штилю.) Не надо надрывать горло, все равно той силы звука вам не взять.

Побитый Конюх избивает Холстомера.

(Штилю.) Сколько раз вы бьете Холстомера? ШТИЛЬ. Шесть раз.

452

¶Г.А. Сократите до трех ... Нет-нет-нет, надо от удара вылететь на авансцену и потерять ориентир. Стоять и соображать, где теперь находится Пегий? Каждый раз после удара Пегий исчезает из поля вашего зрения. И притом самому больно не меньше, чем лошади.

ШТИЛЬ. Но ведь когда человек в ярости, он забывает про собственную боль. Ему лишь бы выместить на ком-то свою ярость!

Г.А. Вот и хорошо, вот и вымещайте ярость через собственную боль. Как Генерал на вас кричал?

ШТИЛЬ. «Оправдываться? Молчать!»

Г.А. Ну а теперь вы одновременно с этим текстом бейте Холстомера. Ударил, отскочил. Самому больно. Больно, Жора! Потерял коня. Где он? И набирайте: «Оправдываться? Молчать!» И новый удар!

(Розенцвейгу.) На подготовку к оскоплению я бы попросил пьяно: затаенная, тревожная тема.

ШТИЛЬ. Простите, Георгий Александрович, но фартук мне никак не надеть. Слишком велик.

Г.А. Я вижу, вижу. Так. Позовите мне сюда Таню Руданову. Пятый раз я вижу фартук, который невозможно надеть!

Давайте пока пройдем сцену подготовки к оскоплению. *(Кутикову.)* Евсей Маркович, дайте, пожалуйста, свет на мытье рук. Я хочу, чтобы играла живая вода под лучами. Только нужно сделать так, чтобы лучи на авансцене заранее не торчали, а вводились с подходом Данилова и Штиля, а уводились с их отходом.

(Данилову и Штилю.) Два раза окуните руки в воду и встряхните. Вот, получается ритуал.

(Лебедеву.) Я бы хотел, чтоб был контраст между покорностью мерина после оскопления и тем сопротивлением, которое Холстомер оказывает сейчас. Не хватает реальных физических усилий со стороны атакующих и с твоей стороны, Женя, в оказании сопротивления.

Пока Лебедев, Данилов и Штиль разрабатывают предложение Георгия Александровича, сам Г.А. интересуется, пришла ли Татьяна Руданова.

СОКОЛОВ. Ищем.

Г.А. Ищем? А она что, не на своем рабочем месте? Она должна быть либо на рабочем месте, либо в зале, третьего не дано!

(Штилю.) Если откровенно, Жора, то вы тоже немножко виноваты. Надо чаще справляться, настаивать.

РУДАНОВА. Я здесь, Георгий Александрович.

Г.А. Таня, вы можете мне сказать, когда, наконец, костюмы будут готовы? В течение пяти дней под актера нельзя подогнать фартук! Что происходит? Каждый день смотрю на мучения артиста!

РУДАНОВА. К завтрашней репетиции сделаем, Георгий Александрович.

Г.А. Будем надеяться.

Конюх точит ножи. Музыка. Табун превращается в Хор. Зонг.

Жесток и страшен человек, Пришел, ушел в крови. Коня игры лишил навек, Навек лишил любви. Еще вчера он ржал, звеня, И жизнь была полна, Но вот скучна душа коня, А плоть оскоплена.

(Хору.) Прошу внимания всех, занятых в Табуне. К сожалению, ваш переход от лошадей к людям неявственен, несценичен. Сейчас ваше существование никак не связывается с фонограммой, а должно быть ощущение, что зонг, прежде всего, идет от вас. Поэтому так важен пластический момент вступления в зонг. Давайте на начальных аккордах музыки сделаем перестро-

¶ение: снимая сбруи, сделаем переход. Женщины вперед, а мужчины назад, в два ряда полукругом. Прошу вас проделать это энергично.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Почему об оскоплении поется перед оскоплением, а не после него?

РОЗОВСКИЙ. Это прием литературного театра. Он дает нам право предвкушать событие.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Но в таком случае нужно убрать паузу после зонга, а на последнюю строчку «а плоть оскоплена» — заносить ножи.

Г.А. Правильно! Миша Данилов и Жора Штиль! Вы должны рассчитать так, чтобы передача ножа совпала с музыкальной кульминацией.

Монолог Холстомера о собственности.

ЛЕБЕДЕВ. Извините, что сбиваюсь. Дело не в тексте. Я его столько раз своей рукой переписал. Дело не в этом. Нет чувства целого.

Г.А. Женя, ты знаешь в чем, мне кажется, здесь дело? Напрасно, по-моему, ты ищешь эмоциональную сторону происходящего.

ЛЕБЕДЕВ. Мне никак не охватить целое не в монологе, а в этой трети акта, куда я иду? Мы все время рвем...

Г.А. Я не могу не рвать, если не получается, ты же сам понимаешь.

ЛЕБЕДЕВ. Но так очень трудно. Мы останавливаемся на мелочах, на частностях, а хочется найти главное, охватить целое, тогда такие краски появятся, о которых не догадываешься.

Г.А. Что ты предлагаешь?

ЛЕБЕДЕВ. Не знаю. Надо пробовать. Монолог — итог всего, что уже произошло. Почему я нервничаю? Потому что рвется накопление. И я никак не могу достичь градуса монолога. Я хочу, чтоб получился выплеск наболевшего!

Г.А. А тебе не кажется, что эмоциональным взрывом в сцене оскопления мы заработали право на паузу? Уверяю тебя, спокойствие в монологе выше эмоционального всплеска. Нужна рождающаяся на наших глазах обнаженная мысль! Монолог — толстовская проповедь, его раздумье о жизни.

ЛЕБЕДЕВ. Но меня тянет на эмоцию! Все, о чем я говорю, — прожито, наболело, знакомо до мелочей.

Г.А. Если «прожито, наболело, знакомо до мелочей», — тем более это проповедь! Вот ты сейчас пробовал. Когда получалось? Когда были такие кусочки, в которых ты точно нес мысль. Глубокое размышление волнует больше, чем сильная эмоция! Открытая эмоция — и ты трибун! Зачем нам это? Максимум мысли при минимуме выразительных средств — вот что нужно.

ЛЕБЕДЕВ. Тогда, может, темпово быстрее?

Г.А. Наоборот, даже медленнее, чтобы не заторопить мысль. Мы следим за ее развитием, это для нас самое интересное.

ЛЕБЕДЕВ. Можно попробовать?

Г.А. Конечно.

Первая часть монолога до запряжки Холстомера.

ЛЕБЕДЕВ. Как мне выйти на запряжку? Я рассказал, что стал другим.

Г.А. Очень просто. Через шлейф монолога. Задумался, и в твоей памяти всплыла сцена.

ЛЕБЕДЕВ. Что я потерял. Мы как-то говорили о брехтовском ходе. Раньше я показывал, демонстрировал своим телом: вот каким я стал безвольным, пустым...

Г.А. Верни.

ЛЕБЕДЕВ. Но на это меня выводило эмоциональное начало.

Г.А. Когда ты мыслишь, а не абстрактно волнуешься, — это меня заражает. Кстати, обна-

женная мысль — это и есть брехтовский ход, на котором ты настаиваешь. А эмоциональность наберем под конец монолога.

Холстомер говорит о людях, которые, стремясь к накопительству, почти не пользуются своими богатствами.

Вот здесь иной градус, здесь увеличивается ритм монолога!

Да, Женечка, я еще раз убедился: это толстовская скорбная проповедь.

454

¶ЛЕБЕДЕВ. Проповедь разная бывает. И в проповеди могут быть взрывы, после которых я на время успокаиваюсь. По действию я должен себя успокаивать, иначе это долго, скучно, длинно, никто меня слушать не будет. Сейчас у меня ничего не сходится. Я уже петь с Хором не могу! *(Суфлеру.)* Да нет, Тамара Ивановна, я знаю текст! Не в этом дело! Можно еще раз весь монолог?

Г.А. Конечно.

После повторения Г.А. отпускает актеров, цеха, дается дежурный свет. Остается репетировать с Лебедевым.

9 октября 1975 года

Г.А. Приготовились к началу.

РОЗОВСКИЙ. Георгий Александрович, у нас с Юрой Ряшенцевым предложение. Поскольку многие после репетиции подходят к нам и спрашивают, что такое «пегий» и в чем его вина, то хотелось бы добавить одну фразу Мише Данилову. Помните, когда он говорит: «Замечу в любви... загоняю и убью», — сказать еще что-то вроде: «Породу портить не дам! К кобылам ласти́ться — ни-ни-ни».

Г.А. Такой текст может быть, только в том месте он иллюстративен. Давайте вставим текст в начале, когда Конюший увидел пегого жеребенка. «Нет, Генерал тебя на заводе не оставит. Породу портить? Ни-ни-ни».

РОЗОВСКИЙ. А когда он предупреждает Холстомера насчет любви, будет понятно почему? Не забудет ли к тому времени зритель, что значит пегость? Может, ему напомнить?

Г.А. Но мы же задаем: пегий жеребенок может испортить породу. А дальше зритель все время слышит: пегий, пегий, пегий!

РОЗОВСКИЙ. Может, «породу портить — ни-ни-ни», — пустить рефреном по спектаклю?

Г.А. А не будет назойливо? Пока не знаю, проверим, есть ли в этом необходимость. Пока оставим одну реплику.

Витя Соколов! Мишу Данилова позовите ко мне.

После разговора с Даниловым о вставке.

(Розенцвейгу.) Напомните, надо поговорить с Кочергиным, чтобы он придумал натюрморт из пней. Сейчас они не смотрятся... А что, барабан таким и останется?

РОЗЕНЦВЕЙГ. Придумаем, закамуфлируем, Георгий Александрович.

Г.А. Важно, чтоб никеля не было.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Кожей покроем.

Г.А. Кожей нельзя — шекспировская фактура, лучше холстом, в одном приеме с оформлением. *(Соколову.)* Давайте сигнал, Витя.

Песня сонного Конюха.

(Штилю.) Детонируете, Жора, я же просил вас распеваться. ШТИЛЬ. Я распеваюсь.

Г.А. *(Скрипачу.)* Не надо Жоре Штилю давать тональность, он должен привыкнуть к ней сам.

ШТИЛЬ. Я скрипку не слышу, а если слышу, то каждый раз разную тональность дают.

Г.А. Да, масса причин, мешающих вам петь, я понимаю.

ШТИЛЬ. Георгий Александрович, немного простудился, поэтому такой голос.

Г.А. Кто простудился?

ШТИЛЬ. Я.

Г.А. Вы?

ШТИЛЬ. Да.

Г.А. Ну, что я могу вам сказать? Поправляйтесь быстрей.

После песни.

455

¶Стоп! А почему во время действия настраиваются инструменты? РОЗЕНЦВЕЙГ. Они не

настраиваются. Пошла тема. Г.А. Тема?

РОЗЕНЦВЕЙГ. Да, всегда так было.

Г.А. Полное впечатление, что пошла настройка инструментов. Начните с баяна, а потом уже вступят остальные.

Хор рассказывает о старом больном мерине.

{Хору.) Сейчас, наверное, от музыки, вы попадаете в патетический тон, и получается дурная мелодрама. А мы говорили: должна быть констатация факта.

КАРАВАЕВ. Да, объективная постановка диагноза.

Г.А. А сейчас театральщина. Надо текстом резать музыку, а не наоборот. Сухо и деловито. Тогда появится юмор, а не слюни по поводу изможденных лошадиных копыт.

{Изотову.) Юра, я надеюсь, вы перепишете пробег табуна. Сейчас возникает ощущение проезда поезда, а хочется услышать стук копыт по мягкой земле.

Лебедев, нагибаясь, приставляя хвост, пытается пристроиться к центральному столбу.

ЛЕБЕДЕВ. Черт его знает, что-то не могу понять. Г.А. А в чем дело, Женечка?

ЛЕБЕДЕВ. Чего-то никак не пристроиться. Выше столб стал, что ли? СОКОЛОВ. Евгений Алексеевич, столб действительно стал выше. Декорации выдвинули на метр вперед, и если раньше столб был скрыт нашей наклонной площадкой, то теперь... ЛЕБЕДЕВ. Ну, ладно, сейчас пристроюсь. РОЗОВСКИЙ. На этот столб и Миша Волков взбирается. Г.А. Позовите Володю Куварина или Толю...

Пока ищут В. П. Куварина или А. М. Янокопулоса, в новых сапогах на сцену выходит Михаил Волков. Попробовал пристроиться к столбу. Нет, он явно выше. Не получается.

О-о! Какие у Миши сапоги появились! Наконец-то мы увидели те самые знаменитые сапоги! ВОЛКОВ. Разрешите мне надеть свитер.

Г.А. Конечно, вы же простужены. *{Рудановой.)* Спасибо, Танечка, за сапоги, быстро прореагировали.

Появился А. М. Янокопулос.

Толечка, тут у нас столб выдвинули вперед, и он стал выше. Нельзя ли его прямо сейчас подрезать?

ЯНОКОПУЛОС. На сколько?

ЛЕБЕДЕВ. Я покажу. Дайте мне ножовку, я могу и сам подрезать.

С ножовкой вышел старший машинист А. Н. Быстрое. Пока подрезали столб, небольшой перерыв.

Г.А. Ну как, удобней?

ЛЕБЕДЕВ. Конечно, совсем другое дело.

Избиение Табуном Холстомера.

Г.А. Почему пауза?

ФЕДЕРЯЕВА. Простите, Георгий Александрович, но моя реплика — кашель Евгения Алексеевича. Вы не отменили кашель?

Г.А. Нет-нет. *{Лебедеву.)* После избиения ты тяжело дышал, помнишь?

ЛЕБЕДЕВ. Я буду помнить эти мелочи, а главное упущу. Мне необходимо «соединиться», иначе не нащупать главное. Появится стержень, потом черте какие подробности возникнут.

Г.А. Тогда давай отменим кашель, но Алла должна знать определенную реплику! Либо «Да», либо «Нет»!

ЛЕБЕДЕВ. Оставим кашель, давайте еще раз избиение.

Повторение сцены.

¶Г.А. *(Федеряевой.)* А фразу сказали, Аллочка, плохо, равнодушно как-то. РОЗОВСКИЙ. Очуждение играет.

Начало рассказа Холстомера: «Когда я родился...» Этюд с бабочкой.

ЛЕБЕДЕВ. Вы знаете, мешает музыка. Сцена сентиментальная, да еще музыка аналогичная, я в нее невольно попадаю, и получается иллюстрация. Давайте оставим только скрипку. Она имитирует дрожание бабочки.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Георгий Александрович, я категорически против! Или под оркестр, или в тишине! Никаких звукоподражаний в этом спектакле быть не может.

Г.А. Хорошо, давайте сделаем оркестром музыкальный акцент и оставим Евгения Алексеевича в тишине. Нет-нет, одними литаврами делать акцент плохо, надо всем оркестром.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Все рушится.

Г.А. Что рушится, Сеня? Я слышу, что акцент, сделанный всем оркестром, лучше, чем одними литаврами.

ЛЕБЕДЕВ. Причем этот акцент можно сделать приемом при переходе с лошадей на людей и наоборот! Должно же ведь быть какое-то музыкальное разграничение.

Г.А. Я не понимаю, Сеня, вы принципиально против музыкального акцента на переход или что? Объясните, пожалуйста.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Дело не в акценте, Георгий Александрович! Когда на сцене сидит оркестр, разве можно так нерационально использовать музыку?

ЛЕБЕДЕВ. Я же, Сенечка, не утверждаю. Мне что-то мешает, попробуем со скрипкой, попробуем без музыки, попробуем с акцентом оркестра, а вы посмотрите. Не понравится — вернемся к старому варианту.

Г.А. Посмотрим все варианты. *(Скрипачу.)* Озвучьте бабочку, пожалуйста.

Сцена воспоминаний Холстомера и Вязопурихи о первой любви.

(Лебедеву и Ковель.) Сняли со столбов хвосты и встаньте поближе друг к другу. Создайте впечатление, когда в деревне парень у калитки, дождался девку и, пряча улыбку, переминается с ноги на ногу... Молодцы, хороший кусочек получается. Только надо довести до обострения. Активней включайте хвосты. Он молчит, она молчит, а любовь идет...

Песня Милого про лошадиную любовь. Вдруг, не спрашивая разрешения Г.А., Лебедев эхом повторяет текст Милого.

(Розенцвейгу.) Семен Ефимович! Стихийную импровизацию Евгения Алексеевича поддерживаю, но ее надо музыкально организовать!

ВОЛКОВ *(явно расстроен).* Георгий Александрович! Мне кажется...

Г.А. Мне нравится, что у нас получается не просто песня Милого, а игровая сцена: обучение сосунка любви!

РОЗЕНЦВЕЙГ. Георгий Александрович, то, что вы хотите сделать, музыкально не получится.

Г.А. Почему?

РОЗЕНЦВЕЙГ. Есть вещи, которые изменить нельзя!

Г.А. О чем вы говорите, Сенечка? Что нельзя сделать? Я прошу найти люфты, в которые может вступать Евгений Алексеевич!

РОЗЕНЦВЕЙГ. Из этой песни невозможно сделать дуэт, уверяю вас.

ЛЕБЕДЕВ. Не надо никаких люфт-пауз, я так могу вступать.

Г.А. Нет, без люфт-пауз грязно.

ВОЛКОВ. Георгий Александрович! Мне кажется, дело вот в чем. Сейчас не получается, как вы говорите, обучение сосунка. Это происходит потому, что, на мой взгляд, Евгений Алексеевич рано вступает в песню. Я подхожу к нему: «Жеребчик я». Он повторяет: «Жеребчик я». А надо, как мне кажется, вступать, когда я спел: «Чего ж не ржать, когда весна, чего ж не ржать?» И он заржал. Тогда у нас обучение получится.

ЛЕБЕДЕВ. Это правильно Миша предлагает. Я попробую, но вступать могу без специальных пауз. Вот, пожалуйста, Миша, начни любую песню. «Что стоишь, качаясь?» — помнишь?

¶ВОЛКОВ. Да.

ЛЕБЕДЕВ. Давай!

ВОЛКОВ *(поет).* «Что стоишь, качаясь, тонкая рябина...»

ЛЕБЕДЕВ *(вторит).* Что стоишь, качаясь...

ВОЛКОВ. Голову склоняя...

ЛЕБЕДЕВ. ...тонкая рябина...

ВОЛКОВ. ...До самого тына...

ЛЕБЕДЕВ. ...голову склоняя...

ВОЛКОВ. Ну вот, песни-то нет.

ЛЕБЕДЕВ. Почему — нет?

ВОЛКОВ. А разве есть?

ЛЕБЕДЕВ. Есть!

ВОЛКОВ. Я жду, когда вы закончите, искусственно ожидаю, потому что вы за мной не успеваете. И это то, что нам надо?

ЛЕБЕДЕВ. Ну и неважно, что не успеваю! Важно из песни сделать Урок! Давайте попробуем!

Во время песни Милого на «чего ж не ржать?» Лебедев ржет, на «учитесь правильно дышать»

повторяет строчку и показывает, как он это понимает: вздувает грудь и шумно, с усердием

выдувает воздух. Оркестр сходу, без репетиции, делает все необходимые люфт-паузы.

Г.А. *(Розенцвейгу.)* Ну вот, все получается?!

РОЗЕНЦВЕЙГ. Да, надежда есть.

Г.А. Конечно! Только надо довести до чистого приема.

Эпизод измены Вязопурихи.

ВОЛКОВ. Вы просили напомнить французское слово.

Г.А. Эляс.

ВОЛКОВ. Эляс?

ГА. Да. *(Лебедеву.)* Когда Милый выйдет из кулис, фыркнет и скажет: «Поздно», — что ты делаешь, Женя?

ЛЕБЕДЕВ. Я говорю ему: «Ты врешь».

Г.А. Ага, вот здесь, Миша, и скажите: «Эляс». А ты, Женя, переспроси: «Чего?»

ВОЛКОВ. А я отвечу: «Увы».

Г.А. Милый готовится стать придворным конем. Он может знать несколько слов по-французски.

Вязопуриха приютилась на коленях у Милого. Холстомер кричит: «Иди ко мне!» Милый должен

уточнить: «Кто? Я?» — Холстомер должен показать на Вязопуриху: «Нет, ты»! Тогда она

встает, подходит к Холстомеру, тот срывает с нее венок и на вязопурихино «не надо» бросается на нее.

Г.А. А почему пропустили реплику: «Кто? Я?»

ВОЛКОВ. Евгений Алексеевич не дал сказать.

ЛЕБЕДЕВ. Тут много лишних пауз.

ГА. Давайте еще раз проверим... *(После проверки.)* Никаких лишних пауз. Все получается.

ЛЕБЕДЕВ. Как только я понял, что измена Вязопурихи — правда, мне хочется сразу, без лишних разговоров, ее схватить!

ВОЛКОВ. Так, может быть, сразу после моей реплики: «Кто? Я?» — не ждать, пока она подойдет к вам, а схватить Вязопуриху? И пусть она орет «не надо» уже лежа на веревках?

Г.А. Давайте проверим.

Монолог Холстомера после оскопления.

(Кутикову.) Евсей Маркович, надо прибавить свет на Хор. Евсей Маркович! Где он? Что за странная манера — уходить с репетиции?

ГОЛОС КУТИКОВА. Георгий Александрович! Я в регуляторной! Сейчас буду в зале!

¶Г.А. Я вас прошу: никуда не уходите во время репетиции!

КУТИКОВ. Хорошо.

Г.А. Надо прибавить свет на Хор.

ЛЕБЕДЕВ. И я в темноте.

КУТИКОВ. Ну, как же в темноте, Евгений Алексеевич?

ЛЕБЕДЕВ. Но глаз-то нет?!

КОВЕЛЬ. Опять черепа вместо глаз!

ЛЕБЕДЕВ. Дайте зрителям посмотреть на актеров!

КУТИКОВ. Да даем, Евгений Алексеевич!

ЛЕБЕДЕВ. Но я же чувствую верхний свет, в глаза-то ничего не бьет!

КОВЕЛЬ. Вы нам еще вчера обещали, Евсей Маркович, что к сегодняшнему дню игровые точки будут высвечены.

КУТИКОВ. Уверяю вас, Валентина Павловна, что к сегодняшнему дню мы уже очень многое успели сделать. Георгий Александрович, вы не дадите мне три минуты, и мы окончательно исправим свет?

Г.А. Зачем же три? Даю вам пятнадцать минут. Перерыв, товарищи.

После перерыва.

Г.А. Начнем с монолога «когда я родился»... ЛЕБЕДЕВ. А может, теперь с музыкой попробуем? Г.А. *(оркестру).* Только пианиссимо, пожалуйста. РОЗОВСКИЙ *(во время пробы).* Прекрасно.

Г.А. *(Розовскому.)* Надо было, чтобы Евгений Алексеевич, сыграв без музыки, сам пришел к выводу о ее необходимости.

Конюший замечает новорожденного: «Ишь ты, подишь ты».

(Данилову.) И от удивления присядьте на бочку. Вон бочка, рядом. Ваську зовите в другом ритме. Тут такие дела происходят, а ты спишь. На втором «пегий» оценка растет. «И в кого ты такая уродина?» — Дайте жеребенку ответить, развести руками. Это не только можно, но и нужно, раз у нас получается не просто лошадь, а диффузия, помесь человека с животным.

Раздается кряхтение Генерала. Конюший будит Конюха.

(Штилю.) Качайтесь, Жора, чтоб вас носило, чтоб корпус ходил, как маятник. И когда Генерал вас поманит стеком, от старания окажитесь около него, сделайте нерасчетливое движение, воот, чтоб смрад донесся до ноздрей Генерала. А когда Генерал вас стеком отодвинул, сообразите — почему? Обязательно должен быть момент: а что такое? Неужели от меня воняет? Не может быть. Понюхал себя. Да, действительно, вспомнил, что спал в навозе.

Генерал называет жеребенка Пегим и дарит его Конюшему.

(Данилову.) Подарок от Генерала! «В зобу дыханье сперло». И на колени: «Благодарствуйте!» Вот здесь подлинная эмоция! А уход Генерала озвучьте: «Позвольте, Ваше превосхо... Я вам помогу, Ваше превосхо...» И легче стало! Неторопливо постойте, посмотрите на Пегого, можно плотоядно засмеяться на «мо-ой, мо-ой!»

Сцена измены Вязопурихи.

ВОЛКОВ. Простите, Георгий Александрович, за остановку, но появилась музыка, и мне бы хотелось фыркнуть не на мелодии, а в паузочке.

Г.А. Правильное предложение.

ВОЛКОВ. Можно я договорюсь с оркестром?

Г.А. Договаривайтесь. *(Кутикову.)* Евсей Маркович! В тот момент, когда... Евсей Маркович! Что, опять нет на месте?

КУТИКОВ *(входя в зал).* Я здесь, Георгий Александрович, мы устраняли накладку со светом.

Г.А. Все-таки я прошу вас не уходить. Пока вы устраняли первую накладку, уже вторая появилась. На выход Милого условный пятнистый свет должен смениться на яркий бытовой дневной.

459

¶КУТИКОВ. Я понял, Георгий Александрович.

Сцена усмирения лошадей.

Г.А. *(Данилову.)* А разве не готов кнут с длинной веревкой? ДАНИЛОВ. Готов, но я думал, в этой сцене он не нужен. Г.А. Напрасно, именно в этой сцене он необходим. ДАНИЛОВ. Может, все-таки коротеньким? Я боюсь попасть в актеров. Г.А. Короткий хлыст — бутафория, надо бить длинным, но так распределиться, чтобы не задевать ни зал, ни актеров. Не дай бог кому-нибудь в глаз.

Поиски наилучшей и безопасной точки для Конюшего. Но, оказывается, Данилов не владеет техникой удара. Г.А. просит умельцев показать, как это делается. Отработка ударов хлыстом. Сцена оскопления и монолог Холстомера идут без остановок.

(Лебедеву.) Хорошо, Женя! Ты сейчас мыслил, рассуждал, и получился проповедник, а не трибун, что нам и нужно. Другое дело, что со временем ты утвердишься и покажешь иной, более высокий градус, но качество проповеди хотелось бы сохранить...

10 октября 1975 года

Г.А. *(Соколову).* Вызовите на сцену всех участников Табуна. Я прошу всех встать в мизансцену эпизода «Оскопление». Надо поискать пластическое решение сцены. Оно должно напоминать брюлловскую картину «Последний день Помпеи», помните? Не надо никакого буквального совпадения, но давайте попробуем каждый поискать свою позицию, и не надо бояться патетики в позах и жестах.

(Мироненко.) Юзеф, подойдите поближе к Холстомеру и закройте лицо руками.

(Коноваловой.) Пока не понимаю, Тамара.

(Яковлевой.) Галя, левую руку на голову.

Каждому найти три позиции. Вспомните лошадей на Аничковом мосту. Руки согнуты, кулаки, как копыта.

Идет поиск поз и композиции в целом.

(Кутикову.) Давайте попробуем переброску света. Луч на Евгения Алексеевича, свет на хор.

КУТИКОВ. Две минуты можно?

Г.А. Конечно. *(Хору.)* Когда в луче Евгений Алексеевич, стойте неподвижно. Когда вы в луче — принимайте позы. *(Розенцвейгу.)* Нельзя ли поддержать перемены света музыкальным акцентом?

РОЗЕНЦВЕЙГ. С какого места?

Г.А. С оскопления, с какого же еще? Только «от печки» и можно. Приготовились, все встали на места.

КУТИКОВ. Георгий Александрович, регулятор еще не готов.

Г.А. Севочка, вы же сказали, что вам нужно две минуты!

КУТИКОВ. Да! Но дайте мне их, пожалуйста!

Г.А. Даю вам две минуты, и хорошо, если они не будут символическими.

(Хору.) Давайте пока проверим принцип: музыкальный акцент, смена позы. Прошу.

КУТИКОВ. Мы готовы.

Г.А. С зонга, пожалуйста.

Зоне «Жесток и страшен человек».

(Штилю и Данилову.) Я должен услышать последние слова зонга: «а плоть оскоплена». Только тогда передавайте нож Конюшему.

(Кутикову.) Держите свет до тех пор, пока Данилову передадут нож... Несколько секунд темноты. Конюший и Конюх уходят... Переброска света на контровой! Нет-нет, одного контрового

¶мало, лица Хора тоже должны быть видны. Итак, пробуем целиком. Порядок такой: Лебедев, потом левая группа, снова Лебедев, потом правая группа. И еще раз то же самое.

Проба.

Пока не получается. Сплошная грязь со светом. Что будем делать?

КУТИКОВ. Пробовать еще раз. *(По связи в регуляторную.)* Приготовьтесь.

Г.А. *(Хору).* Одну минуту, товарищи. Нам надо посовещаться.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Ваша помощница слышит музыкальные акценты?

КУТИКОВ. Конечно, но надо отдельно заняться этим куском.

Г.А. Мы отдельно и занимаемся.

КУТИКОВ. Тут, Георгий Александрович, тремя руками надо работать.

Г.А. Поскольку трех рук у вашей помощницы нет, можно считать, что дело безнадежное?

КУТИКОВ. Сделаем, Георгий Александрович, важно, что она поняла задание. Но сейчас все пойдет с некоторыми нюансами.

Г.А. Ох, уж этот вечный зазор между необходимым качеством и мешающими нюансами.

КУТИКОВ *(по связи в регуляторную).* Вы все поняли? Приготовились? *(Г.А.)* Она все поняла: сделаем.

Г.А. Сомневаюсь.

КУТИКОВ. Почему?

Г.А. Третьей же руки нет.

КУТИКОВ. Сделаем.

Г.А. Внимание — пробуем.

Повторение сцены.

(Кутикову.) А почему нет полной темноты? Почему свет не убирается полностью?

КУТИКОВ. Ручка регулятора подводит.

Г.А. И это знаменитый хваленый венгерский регулятор??!! Сколько гордости и хвастовства, а в результате?

КУТИКОВ. Пульт хороший, но его надо отлаживать. Г.А. Если «надо отлаживать», то это называется брак!

Повторение сцены.

(Всем.) Сейчас появилась надежда, что эпизод получится. Но мне показалось — длинно. Сокращаем в два раза. Темнота — крик Лебедева, левая группа Хора, Лебедев, правая группа — и все!

Повторение сцены. И далее сцена запряжения.

(Данилову и Штилю.) Выйдите не вместе, а с разных сторон. На улице сговорились и пошли окружать коня... Нет, обозначаете! Недостаточно выразительно затягиваете подпругу. Всю физику надо положить на фразы. Сейчас вы одеваете человека, а я должен видеть, что запрягаете коня. Мы ищем диффузию человека и лошади. Это то, о чем мы говорим с самого начала работы над спектаклем.

Перерыв и приготовиться к прогону всего, что сделали.

Прогон без остановок до сцены оскопления. Чистка всего эпизода.

14 октября 1975 года

Около Г. А. зав. труппой В. И. Михайлов.

С. Е. Розенцвейг просит Г. А. послушать в исполнении оркестра увертюру к спектаклю.

Г.А. понравились и увертюра, и исполнение.

Г.А. *(Кутикову.)* Еще до начала спектакля во время входа в зрительный зал сцена должна быть освещена. Раскидайте по заднику солнечные пятна. КУТИКОВ. Полезет морща, если дать свет на задник.

461

¶Г.А. Вы можете мне для пробы показать? Я думаю, никакой «морщи» не будет. Колокол осветите, вот, очень хорошо, что он с тенью, хомуты, коновязи — это бы все охватить. Только чуть-чуть прибрать надо, сейчас очень ярко. Ну, где «морща»? А почему зеленый луч? Не надо ничего раскрашивать.

КУТИКОВ. Это случайно.

Г.А. Хорошо бы, чтоб таких случайностей не было. *(Соколову.)* Витя, скажите постановочной части, чтоб зафактурили холстом барабан и тарелку. *(Розенцвейгу.)* Над оркестром будет балда-хинчик, раскрытый резонатором на публику, чтобы не поглощался звук.

РОЗЕНЦВЕЙГ. А площадка для оркестра будет поднята?

Г.А. Конечно. *(Соколову.)* Володя Куварин здесь?

КУВАРИН. Я здесь, Георгий Александрович, доброе утро.

Г.А. Здравствуйте, Володя! Скажите, площадка для оркестра делается?

КУВАРИН. Эдик *(Кочергин)* говорил о площадке, но пока что чертежей нет.

Г.А. Я думаю, не надо ждать чертежей Эдика, ясно, какая должна быть площадка.

КУВАРИН. Расскажите, Георгий Александрович, какая, а я вычерчу.

Г.А. Площадку нужно рассчитать так, чтобы на ней могли разместиться пни и музыканты с инструментами. И отфактурить волнисто под общее решение, чтобы все соединилось.

КУВАРИН. Высота?

Г.А. Обычной ступеньки. А насчет балдахина вы знаете?

КУВАРИН. Да, это нечто вроде полога.

Г.А. Но с балдахином торопиться не будем. Подождем Эдика.

Доброе утро, товарищи! Начнем с самого начала.

Пролог. Оркестр играет увертюру. Конюх и Конюший высыпают зерно в кормушки.

(Штилю.). Что вы изображаете, Жора? Надо по-настоящему сыпать.

ШТИЛЬ. А я думал: сейчас не надо.

Г.А. А когда?

ШТИЛЬ. Ближе к генеральным.

Г.А. А зачем вам выдали реквизит? Просто так? А когда вы распределитесь, когда проверите, сколько времени на это уходит? Когда я поверю, что вы — Конюх — совершаете этот ритуал каждый день, что это в поры вошло? На генеральной? Прошу всех обратить внимание на работу с реквизитом и бутафорией! Дотошную! Мы для того и репетируем с реквизитом, чтобы все проверить!

Уход Бобринского: «О, никогда я так не жаждал жизни».

(Волкову.) А почему так гнусаво?

ВОЛКОВ. Я думал: у него нет голоса.

Г.А. Откровенно говоря, певческого голоса в любом случае нет. Но так гнусаво петь не надо.

ВОЛКОВ *(смеясь).* Георгий Александрович, у меня хватит юмора не сердиться на вас.

Г.А. Да? А между тем, лицо было обиженное.

Конюший надевает веревку на столбы. Один ее конец оказывается слишком длинным, другой —

слишком коротким.

ДАНИЛОВ. Простите, Георгий Александрович, веревка не та... Нет, та, просто я ее не так надеваю. В темноте перепутал.

Г.А. Витя Соколов! Надо подкрасить веревку, чтоб впредь Данилов не путал. Зафиксируйте это.

Генерал отдает приказ наказать Конюха, подходит к музыкантам, говорит одному из них: «Пошел вон, братец» — и садится на его место смотреть на исполнение приказа.

(Кутикову.) Оркестр надо осветить.

КУТИКОВ. Он освещен, Георгий Александрович.

Г.А. Плохо освещен. Это же игровая площадка. Свет должен войти резко, ярко, надо это сделать открытым театральным приемом, а не бытовым освещением одного лишь Павла Петровича Панкова.

(Панкову.) Еще раз, Павел Петрович.

¶*(Кутикову.)* Поздно даете свет, Евсей Маркович, поздно.

КУТИКОВ. Как поздно? Павел Петрович садится и...

Г.А. Евсей Маркович, вы меня удивляете. Сколько лет мы работаем вместе? Свет встречает артиста, а не догоняет его. Неужели каждый раз это надо заново объяснять? Свет на оркестр дается не тогда, когда Павел Петрович садится, а тогда, когда он издалека впервые посмотрел на оркестр!

КУТИКОВ *(по связи в регуляторную).* Оля, дайте свет на поворот Павла Петровича к оркест-

РУ-

Г.А. *(Панкову).* Павел Петрович, а не можете «Пшел вон, братец», сказать на ходу, не останавливаясь?

ПАНКОВ. Я хотел удивиться, что он сам встать не догадывается.

Г.А. К сожалению, эта красочка не читается.

{Штилю.) Жора, не надо начинать оправдываться, пока Генерал не сядет. Зачем же вы так мажете свой кусок? Пока Генерал садится, у вас есть все основания проснуться окончательно!

Монолог Холстомера о собственности.

ЛЕБЕДЕВ. Я оторвался от Хора и получается доклад.

Г.А. Ну, почему «доклад»? Живая, формулируемая здесь, сейчас на наших глазах мысль. Новая логика, о которой многие догадываются, но вслух произносишь впервые только ты! И именно это мне интересно! В первой части монолога не надо отрываться от Хора. А дальше в проповеди необходимо общение через зал.

После запряжения.

ЛЕБЕДЕВ. Меня запрягли, а дальше у меня текст: «Мой, моя, мое». Отчего это я? Текст не возникает, линия разрывается.

Г.А. *(Данилову).* Перед уходом по-хозяйски хлопните по плечу Евгения Алексеевича: «Моя лошадь». Тогда у него будет основание к продолжению монолога.

В перерыве зав. труппой В. И. Михайлов говорит Георгию Александровичу, что, к сожалению, О.В.Басилашвили не может в ближайшие дни быть на репетициях. Г.А. сожалеет и просит завтра вызвать Анатолия Пустохина.

Подсаживаюсь к Георгию Александровичу и, уловив момент, спрашиваю:

ЛОСЕВ С. М. А можно предложить, Георгий Александрович?

Г.А. Предлагайте.

ЛОСЕВ С. М. Когда Конюший сказал: «Замечу в любви», а Евгений Алексеевич повторяет «в любви», хорошо бы Конюшему обернуться, а Евгению Алексеевичу тихонечко заржать. И тогда Конюший подумал: показалось.

ГА. *(Данилову и Лебедеву).* Тут у нашего аспиранта правильное предложение! Миша, когда сказали Евгению Алексеевичу: «Замечу в любви», — что ты делаешь Женя?

ЛЕБЕДЕВ. Я тихонько повторяю: «в любви-и-и...»

Г.А. Тогда, Миша, повернитесь к нему с вопросом: он что, по-человечески разговаривает? А ты, Женя, дай на мишин поворот легкое ржанье. И тогда, Миша, отыграйте: показалось. Понимаете, братцы, для чего это нужно? Чтоб у нас по всему спектаклю получился один прием: то ли человек, то ли лошадь.

(Данилову.) После избиения Конюха возьмите его под руку и ведите к Генералу: мол, дело сделано, ваше превосходительство!

ДАНИЛОВ. А Генерала нет? Ушел?

Г.А. Но вы-то не знали? *(Юрию Смирнову, гитаристу.)* А на месте Генерала, Юрочка, вы. Сядьте на пенек. И руками разведите: я тут ни при чем. *(Данилову.)* Посмотрел на Пегого и вспомнил приказание Генерала.

Конюх избивает Пегого.

(Штилю.) В вашем игровом куске еще не все возможности использованы. До момента избиения Холстомера Конюх в зале вызывает симпатию. Вечно пьяный, но добродушный крестьянский парень. И вдруг на наших глазах он превращается в зверя. Садиста. Вот такая должна быть

¶метаморфоза. Сейчас это не подкреплено вашим личным отношением к роли, а у нас брехтов-ский прием, и отношение входит в способ существования. Отношения Георгия Штиля к тому, что вы играете, нет, а одни сопровождающие вас удары в тарелку ничего не стоят. Холстомера били уже много раз, и мне в этом куске важен не сам факт избиения, а превращение Конюха в животное! Еще раз.

Я бы не торопился, — почему-то вы это быстро делаете, — когда увидел Холстомера: «У-у-у, скотина пегая». И мы должны увидеть холодные бешеные глаза.

ШТИЛЬ. Можно еще раз, Георгий Александрович?

Г.А. Давайте.

РОЗОВСКИЙ. Очень важен текст после удара: «Оправдываться? Молчать!» Сначала так кричал Генерал на Конюшего, потом Конюший на Конюха, теперь Конюх на Холстомера.

Г.А. Да, эстафета продолжается.

ШТИЛЬ. А можно, Георгий Александрович, подойти к Холстомеру, будто ничего и не будет, а встретились глазами, и я озверел?

Г.А. Давайте проверим.

Монолог Холстомера: «На другой день после этого я уже навек перестал ржать».

(Алексеевой.) Перед вашим пением, Леночка, Юра Изотов дает пробег табуна. *(Изотову.)* Юра, ваша реплика: «Не помню, как пришел домой...» *(Алексеевой.)* А вы наступите на кончик ржанья.

Продолжение монолога Холстомера.

(Лебедеву.) Вот хорошо, Женя, без страданий.

Сцена запряжения.

(Данилову и Штилю.) Выход с опаской: «Тпру!» Должно быть усилие, затраченное не по существу. Холстомер протянул копыта — не поверили. Одновременно подкрались, схватили, а он не сопротивляется. Вот тогда кусочек получится.

17 октября 1975 года

Входит еще не оправившийся после болезни, с палкой, энергичный, улыбающийся Олег Валерьянович Басилашвили.

Г.А. Дайте Олегу стул.

Рабочие сцены выносят кресло.

Олег, голубчик, садитесь.

БАСИЛАШВИЛИ. Я могу двигаться!

Г.А. Нет, пока садитесь, разберемся в сцене. С фразы: «У гусарского офицера я прожил лучшую часть своей жизни» ...

БАСИЛАШВИЛИ. Как мне оказаться в центре сцены?

Г.А. Принцип появления князя Серпуховского тот же, что у Вязопурихи и Милого: темнота, луч света, у столба князь.

БАСИЛАШВИЛИ. Значит, выхожу в темноте. Попробуем?

ВОПРОС ИЗ ХОРА. Когда нам снова превратиться в лошадей?

Г.А. Да, перед выходом князя Хор должен превратиться в Табун. Давайте подумаем, как это сделать?

ЛЕБЕДЕВ. Необходима музыкальная фраза. Может быть, та же, что была в прошлый раз. На ней я перейду к бочке, Хор незаметно превратится в лошадей, и я скажу про гусарского офицера.

Г.А. Надо добавить: «Князя Серпуховского». Крупнее зададим новый персонаж. Только мне кажется, здесь происходит не незаметное превращение, а открытое вступление в новый этап воспоминаний. Реплика на выход Олега Валерьяновича: Евгений Алексеевич сел на бочку, по-

¶шла музыкальная тема воспоминаний, все встали, надели сбруи, и на последних тактах музыки выходит Князь.

БАСИЛАШВИЛИ. На свету выйти? Открыто?

Г.А. Давайте попробуем.

После пробы.

Нет, лучше луч света на Евгении Алексеевиче, контровой свет на Хор, и вдруг у столба Князь. *(Кутикову.)* Сева, вы поняли? Давайте рассчитаем, как Олегу Валерьяновичу заранее встать у столба. *(Басилашвили.)* Вам нетрудно это сделать?

БАСИЛАШВИЛИ. Совершенно нетрудно, Георгий Александрович.

Князь Серпуховской в гостях у Генерала, содержателя конного завода. Серпуховской намерен купить лошадь. Генерал устраивает смотрины.

У меня реплика: «Белоножка чья?» На кого мне показывать?

ПАНКОВ. Это после моей реплики: «Вот эта, Князь!» Если, конечно, мы будем говорить по очереди. *(Г.А.)* Георгий Александрович, я вдруг в середине первого акта называю Конюшего Нестор. Но поскольку я его так до сих пор никогда не называл, пусть он так и останется Конюшим.

ДАНИЛОВ. Да, в веках.

ПАНКОВ. Да, надо устранить возможную путаницу в головах у зрителей. Вдруг, ни с того, ни с сего: «Нестор!» Кто такой? Почему раньше не слышали этого имени?

Г.А. Справедливое предложение, Павел Петрович. *(Басилашвили.)* Хорошо бы сразу обратить внимание на Холстомера. На него первого.

Теперь о смотринах. В них должен быть ритуал, обряд. Встаньте двумя диагоналями, стойла кобылиц и жеребцов. Князь посредине. Справа от него Генерал и Конюший. Конюший по приказу Генерала будет выводить лошадей по первому плану. Князь даст оценку, и лошадь отправится в стойло. Весь этот процесс будет сопровождаться ударами кнута, должны звучать специфические лошадиные команды: «Тпру-у, н-ну, н-но!» Надо добиться своего рода демонстрации моделей. Показа мод. Каждой лошади надо найти свою пластику, свой танец, свою изюминку в показе.

БАСИЛАШВИЛИ. Будьте добры, уберите кресло. Мне не больно стоять.

Г.А. Не надо убирать, иначе придется долго стоять, а это совершенно невыгодно! Сядьте. Вы — центр! Все вокруг вас.

Кресло не убирают. Идет показ лошадей.

Хорошо бы долго осматривать каждую лошадь, а потом быстрый взгляд на Холстомера. Запал в голову.

(Данилову.) Пока Князь смотрит на Холстомера, выводите новую лошадь.

(Басилашвили.) Не торопитесь с текстом, Олег. Текст возникает от показа, а не наоборот.

(Панкову.) Две лошади Князю не понравились, но у вас есть козырной туз. Подмигнули Конюшему и сказали: «Н-ну!» И вышел Милый!

(Волкову.) Миша, надо крупно себя подать. Он фаворит! Любимец! Танец должен быть демонстративно красивым.

Михаил Волков посмотрел на Г.А. с упреком. Он считал, что его выход красив, а замечание Георгия Александровича несправедливо, незаслуженно.

КОВЕЛЬ. За что вы его так, Георгий Александрович? Он ночь не спал, готовился, а вы его так обидели.

ЛЕБЕДЕВ. А я бы предложил Мише широкий ход...

ВОЛКОВ. Широкий ход?

Г.А. Поддерживаю. Вдоль просцениума. А Мише Данилову за вами ходить не надо! Только щелкнул бичом, крикнул «ну!», и Милый сам все сделал! А если попросить балетмейстера поставить что-нибудь этакое, что ни одна из лошадей не делает? Па классического балета!

ВОЛКОВ. Я сейчас сам попробую.

Волков импровизирует нечто вроде испанского танца.

465

О. В. Басилашвили

¶

Г.А. Нет, Испанский танец не нужен!

ВОЛКОВ. Но разве в этом нет юмора?

Г.А. А вам кажется, есть?

ВОЛКОВ. Я не вижу себя со стороны, но...

Г.А. Со стороны пока не получается. Это должен быть номер, Мишенька!

ВОЛКОВ. Именно! Именно номер я и пытался сделать!

Г.А. Надо не только придумать танец, но и у кого-то взять уроки...

ВОЛКОВ. Тогда нужен балетмейстер.

Г.А. О чем я и толкую.

Конюший выводит Чалого.

БАСИЛАШВИЛИ. Георгий Александрович, может быть, я и не смотрю на Чалого, ведь Холстомер засел в голове, причем, я могу и на Холстомера не смотреть, я помню, где он стоит.

Г.А. Мы должны застать вас врасплох. Вам показывают очередную лошадь, а вы смотрите на Холстомера. Я бы попросил переставить очередность лошадей. Перед Холстомером должен быть не Чалый, а Милый.

ПАНКОВ. Невозможно, Георгий Александрович, текст о Холстомере связан с Чалым. Г.А. Жаль. *(Панкову.)* Павел Петрович, с вашей точки зрения, Князь — полный профан. Вам больших усилий стоит не показать этого. Вас сдерживает только уважение к княжескому титулу. Потом ваше предположение подтвердится. Серпуховской выберет Пегого, с вашей точки зрения, безнадежно захудалого коня.

БАСИЛАШВИЛИ. Когда я отверг Милого, у меня только Пегий в голове. Я на Чалого даже и не смотрю.

Князь Серпуховской показал на Холстомера: «А ну-ка этого — приблизь/»

Г.А *(Басилашвили)*. Правильно, можно приказать, даже не взглянув на Холстомера. *(Панкову.)* А вы переспросите: «Кого?»

БАСИЛАШВИЛИ. А я не буду на него смотреть. Я уже обдумываю: купить или не купить? И только пальцем: «Этого мне!» Генерал: «Кого?» И вот тогда я посмотрел на Генерала, потом на Холстомера: «Этого мне!»

Повторение сцены.

Г.А. Необходим еще один акцент. Во время показа Чалого еще раз посмотрите на Холстомера. Генерал и Конюший посмотрели на вас, и мы вместе с ними заметили, что вы следите не за Чалым, а за Холстомером. Почувствовали, что на вас смотрят, отвернулись и сказали, не глядя: «Этого мне». Вот, теперь точно и чисто.

(Панкову.) Важно, чтобы вы поняли, что эта абсурдная покупка — прихоть. Тогда у вас родится: «Теперь я вижу, что вы — гусар!» Князь оригинальничает, покупает не царскую, а рабочую

лошадь для перевозки воды.

РОЗОВСКИЙ. Такая лошадь стоит три рубля. Царская стоила тридцать тысяч.

Г.А. Я все-таки настаиваю на своем предложении. Логика такая: Чалый должен быть задан как издевательство над невежеством князя. Ему вывели лучших лошадей — отказался. Вывели Милого — действительно царственную лошадь — тот же результат. Невежа! И в довершении всего покупает Пегого! Конечно, Милый может быть показан только перед Холстомером, под конец смотрин... А что дает Чалый?

Некоторое время выясняется, «что дает Чалый» ? Какой текст связан с Холстомером ? Какую

перестановку текста сделать?

Давайте весь эпизод еще раз.

¶*(Розенцвейгу.)* С появлением Серпуховского нужна цирковая музыка.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Хорошо, я подумаю, а сейчас дадим условную, минутку, я подскажу какую.

ЛЕБЕДЕВ. На появление Серпуховского я предлагаю снять с меня свет. Оставить только на Олеге Басилашвили. А я за это время быстро перейду в стойло жеребцов.

Г.А. Правильно, и как только возникнет полный свет, мы сразу же — в обстоятельствах смотра лошадей.

(Кутикову.) Евсей Маркович, я прошу снять свет с Евгения Алексеевича, оставить его только на Олеге Басилашвили. Евсей Маркович! Евсей Маркович! Его и духу нет?! Оказывается, я разговариваю сам с собой. Приятное занятие, но при установке света необязательное.

(Данилову.) Впустую удар бичом не нужен. Каждый хлопок должен что-то означать. Скажем, Генерал крикнул: «Конюший!» Удар! Лошади взволновались. «Н-ну!» Удар — опять волнение! Во всем надо найти обрядность.

(Басилашвили и Панкову.). Лев Николаевич Толстой не предусматривал сценической версии «Холстомера» и не уделял внимания диалогам. Поэтому разбивайте свои длинные фразы на короткие и переводите их в диалог.

РОЗОВСКИЙ *(Панкову).* «От верховых хреновских лошадей осталась порода». Добавьте, пожалуйста, «старых». Иначе непонятно.

ПАНКОВ. У меня нет «старых». Если мы меняем текст, пожалуйста.

Г.А. Павел Петрович, Марк прав. Добавьте текст, чтобы было понятней.

(Басилашвили.) Вы поняли, что вас считают за профана? Пошел розыгрыш! Чалого подставили. Конюший даже опешил: «Чалого?»

БАСИЛАШВИЛИ. За такие вещи надо сразу бить тростью по лицу!

Г.А. Так и сыграйте. Хотел ударить, но возраст Генерала не дал этого сделать... И, наконец, выбрали Холстомера! «Беру»! Вся сцена была для этого момента. «Меня считают за профана, ну что ж, посмотрим, кто окажется профаном впоследствии».

БАСИЛАШВИЛИ. «Когда поедем по московской улице, нам вслед смотреть будут!» Можно я это скажу Холстомеру по секрету?

Г.А. Хорошо, первый сговор с лошадью! После «на Милого даже не взглянули» — взгляните на Милого. Это момент последней перепроверки своего решения.

(Волкову.) Хорошо бы в этот момент выкинуть еще один пируэт.

(Басилашвили.) После «я выбрал» — перейдите к Холстомеру, а справа останутся Конюший и Генерал.

Генерал напоминает Конюшему о том, что Пегий ему подарен. Значит, и выручка от продажи

коня принадлежит Конюшему.

(Данилову.) Взял деньги, бросился в ноги Генералу и пополз за ним.

(Панкову.) Вы почему-то ленитесь, уходя, сыграть ступеньку, с которой трудно спуститься.

(Данилову.) Вскочил, обхватил Генерала и помог ему.

Переезд в Москву. В центре Холстомер. Сзади, чуть справа, кучер Феофан, слева Князь Серпуховской.

(Кутикову.) После ухода Генерала снять общий свет, оставить в луче Лебедева, Мироненко и Басилашвили.

ЗАБЛУДОВСКИЙ. А Хор что делает, Георгий Александрович?

Г.А. Братцы, подождите, дайте разобраться. Сейчас вас уведем. Давайте сделаем так: уходит Генерал, музыка, на ней снимается свет, исчезает Хор, и начинается новая сцена.

(Розенцвейгу.) Здесь нужна музыка переезда, Сенечка.

(Кутикову.) Севочка! Как Вязопуриха и Князь, так и Феофан возникает в воспоминаниях. Сделайте это светом.

КУТИКОВ. Сейчас дам команду, и мы приготовим свет.

Г.А. Тогда перерыв.

После перерыва. С появления Серпуховского и до переезда в Москву. Посмотрим все, что успели сделать.

467

¶КОВЕЛЬ. Георгий Александрович, мне надо найти время переодеться на следующую сцену, на Матье.

Г.А. Пожалуйста, Валя. На показе Князю Табун не персонифицируется, кроме тех лошадей, которых выводят на смотрины. Найдите сами момент, когда можете исчезнуть.

Начнем, товарищи!

(Данилову.) Не надо бить кнутом на тексте.

ДАНИЛОВ. Я понял, Георгий Александрович.

ГА. Вы не могли все понять, потому что я еще не все сказал... Сейчас у вас немое холостое участие в сцене, а постарайтесь сделать ее бытовой. Ритуал ведете именно вы. Ваш голос должен вести эпизод. Вы определяете и последовательность, и ритм. «Н-но», «Тпррру», «Пошел», «Назад»; надо узнать, какие команды существовали издревле, набрать багаж и точно пользоваться им.

РОЗОВСКИЙ. «Не бузуй» — толстовское выражение, «Н-но», «тпррру» и мат.

Г.А. *(Лебедеву.)* Перед появлением Князя не хватает одной фразы: «Вот с чего это началось». Она будет репликой на музыку.

После Белоножки танцуют две молодые лошадки.

(Коноваловой и Шкомовой.) Тамара и Аэлита! Вы должны протанцевать зеркально. Все движения вместе, согласованно.

Просмотр сцены.

(Панкову.) Не было ничего: ни конфликта с Князем, ни розыгрыша с Чалым. Зачем мы все это делали? Еще раз с появления Серпуховского. Давайте музыку не на реплику: «И вот с чего это началось», — а позже, с хода Олега, тогда будет акцент на встрече Князя и Холстомера.

(Данилову.) После встречи Олега и Евгения Алексеевича сразу же окажитесь рядом с Аллой Федеряевой. Тогда не будет паузы перед следующим показом лошадей.

РОЗОВСКИЙ. Конюший, по Толстому, продал Холстомера цыганам.

Г.А. Но у нас же другой вариант.

РОЗОВСКИЙ. Да-да, я отвечаю Евгению Алексеевичу. Он хочет найти у Толстого фразу вместо «вот с чего это началось».

Г.А. Начали! Евсей Маркович! Евсей Маркович!!!

КУТИКОВ *(из регуляторной).* Я здесь, Георгий Александрович.

Г.А. Сева, голубчик, не уходите с репетиции!

(Данилову.) Озвучивайте, не делайте пауз, все переходы от столба к новой лошади должны быть озвучены! Продавайте товар, показывайте его лицом!

ДАНИЛОВ. С чего начнем?

Г.А. Сначала, как привыкли. От печки.

Повторение сцены. Замрите все на момент встречи Холстомера и Князя. Пошла музыка. Так. Заржали-заржали!

Танец Милого.

(Волкову.) Хорошо, хорошо, Миша! Вот видите, и без балетмейстера получается!

(Всем.) Внимание всех участников сцены. Давайте сделаем так: на взгляде Князя на Холстомера музыкальный акцент и остановка музыки. И полная статика. Пробуем! На статике не двигать ногами. Музыка зазвучала, и все снова включились.

(Розовскому.) Мне нравится, что Князь сидит в кресле, как барин. Может, придумать кресло

побольше, соответствующее эпохе?

РОЗОВСКИЙ. А Генерал?

Г.А. А Павел Петрович пусть стоит.

(Соколову.) Скажите реквизиторам, чтоб принесли большое плетеное кресло.

Соколов приносит кресло сам, но Басилашвили настаивает, что он может проводить сцену стоя, тогда Г.А. поднимается на сцену и показывает, как может сидеть Серпуховской.

(Басилашвили.). Вы имеете право так сидеть. Вы хозяин положения — покупатель!

¶СОКОЛОВ. Может, Миша Данилов, выходя, вынесет и кресло?

Г.А *(Данилову).* Пожалуйста, Миша, не сочтите это за труд.

{Пианистке.) Роза, на репликах Генерала — пьяно, на показе лошадей — форте!

Повторение сцены.

(Лебедеву). Для Холстомера решение Князя тоже неожиданность. «Этого приблизь!» — «Кого? Меня, что ли?». Мне кажется, поначалу должна быть позиция неучастия в аукционе. Приказ Князя «приблизь» свалился, как снег на голову.

ЛЕБЕДЕВ. Так может, мне вообще не входить в стойло жеребцов? Может, я и не участвую в смотре?

Г.А. А чем тогда заняться?

ЛЕБЕДЕВ. Я же рабочая лошадь! У меня свои дела! Я ношу мешки!

Г.А. Интересное предложение! Давайте попробуем!

Повторение сцены. Из кулис появляется Холстомер с мешком за спиной. Тяжело дыша, он носит его по кругу. Г.А. смеется: «Сизифов труд». Во время танца Милого Холстомер опускает мешок, подходит к бочке и пьет воду. Причем видно как вода в такт музыке наполняет лошадиный живот. В зале, в окружении Г.А., хохот.

Хорошо, Женя, только ты сорвал общую сцену. ЛЕБЕДЕВ. Почему?

Г.А. Да потому что все смотрят только на тебя.

(Басилашвили.) Олег, у меня к вам предложение. Нельзя ли, чтобы у вас на губе все время висел окурок сигары? И разговаривайте с ним во рту. БАСИЛАШВИЛИ. Дымящуюся нельзя? Г.А. Дымящуюся нельзя. Там ковер.

Князь приказал Конюшему: «Этого приблизь». Лебедев—Холстомер сымпровизировал: посмотрел на Князя, быстро вымыл водой из бочки морду, копыта. И с готовностью двинулся к Серпуховскому.

(Лебедеву, смеясь.) А что? Может быть. *(Волкову.)* Когда Холстомер моется, Милый должен выдать еще одно антраша.

Князь решился: «Я беру этого Пестрого!» Генерал поправляет: «Пегого».

(Панкову.) «Пегого» — не поправляйте Князя. Переспросите: «Пегого???» Он, мол, что, с ума сошел?

(Басилашвили.). А вы как раз поправьте Генерала: «Пестрого!»

ПАНКОВ. Я хотел услужить Князю по-честному, перевести все в шутку. В конце концов, мне на него плевать, пусть берет, что хочет, но у меня же есть удивительные лошади?!

Г.А. Правильно! Вот в этом качестве и говорите: «Вы на Милого даже не взглянули!»

Переезд в Москву.

ЛЕБЕДЕВ. Чего-то не хватает. Это же начинается лучшее время моей жизни.

Г.А. Лучшее, и что?

ЛЕБЕДЕВ. Это начало нового этапа.

Г.А. Да, конечно, мы это и ищем.

ЛЕБЕДЕВ. А у нас просто переезд в Москву. Мелко.

Г.А. Хорошо, предложи крупнее.

ЛЕБЕДЕВ. Но это же мои воспоминания! А нет перехода!

Г.А. Женя, ты хочешь что-то предложить? Что?

ЛЕБЕДЕВ. Не знаю, надо что-то придумать! Но переход должен быть значительнее.

Г.А. Я готов искать. Но сформулируй проблему локальней. Что тебе не хватает в переходе?

ЛЕБЕДЕВ. Какого-то взрыва! Моего, личного! Вот Князь купил меня, и нахлынуло!

Г.А. Правильно-правильно, согласен. Но как это выразить? Что ты предлагаешь?

ЛЕБЕДЕВ. Может быть, спеть?

Г.А. Спеть? Что спеть?

469

¶ЛЕБЕДЕВ. Сейчас я попробую. *(И вдруг на разрыве сердца.)* А-а-а-а-а-а-а! Я-я-я-яй! А-а-а-а-а-а-а! Я-я-я-яй! А-а-а-а-а-а-а! А-а-а-а-а-а-а!

Песня Холстомера похожа на лошадиное радостное ржанье, в конце которого угадывается стон.

Все замерли. Г.А., стоя, забыл, что курит. Упал пепел. Розенцвейг прошептал: «Я запомнил. Я сделаю обработку в оркестре».

Г.А. Хорошо, Женя, молодец! Вот что значит интуиция. ЛЕБЕДЕВ. Можно еще раз чуть повыше с покупки и переход? Г.А. Конечно!

Повторение сцены. Песня Холстомера. Присутствующие снова потрясены.

Георгий Александрович попросил еще раз повторить эпизод с выхода Басилашвили. И опять песня Лебедева, неожиданно, но органично взрывающая сюжет, оказалась дорогим подарком будущему спектаклю и режиссеру, поверившему интуиции актера.

К Г.А. подсаживается В. П. Куварин, что-то тихонечко шепчет. Г.А. смотрит на часы.

Я вынужден прервать репетицию, иначе рабочие не успеют подготовить сцену к вечернему спектаклю. Всем спасибо. *(Лебедеву.)* Женя, задержись. *(Розенцвейгу.)* Семен Ефимович, расскажите Евгению Алексеевичу ваше предложение.

18 октября 1975 года

Г.А. *(Розенцвейгу).* Сделали оркестровую запись? РОЗЕНЦВЕЙГ. Сделали, показать?

Г.А. Конечно! Послушаем, что вы сотворили из песни «А-а-а-а-я-я-яй-яй» Евгения Алексеевича.

Звучит оркестровая обработка мелодии Лебедева.

РОЗЕНЦВЕЙГ. И еще один вариант, пока черновой, но если понадобится, сделаем чистый.

Звучит мощный хор: «А-а-а-а-я-я-яй-яй! А-а-а-а-а! Я-я-я-я-я-яй-яй! А-а-а-ай! А-а-а-ай!»

Г.А. Хорошо, Сенечка. Спасибо. Сильный номер. Надо его приберечь для второго акта. Где-то к финалу использовать.

(Соколову.) Начнем со сцены после оскопления, когда Евгений Алексеевич снимает с головы повязку. Вызовите, пожалуйста, всех занятых.

На сцену выходят актеры.

Добрый день, товарищи. Начнем с рассказа Холстомера после оскопления. Займите, пожалуйста, свои места.

(Ковель.). Валентина Павловна, поздравляю вас с хорошей рецензией в «Вечернем Ленинграде».

КОНОВАЛОВА. Георгий Александрович, разрешите мне сегодня не в полную силу двигаться в танцах?

Г.А. А что случилось?

КОНОВАЛОВА. Мне только что сделали укол.

Г.А. Укол? Тогда наоборот: старайтесь больше двигаться. Это полезнее! Мне так врач говорил!

КОНОВАЛОВА. Да? Хорошо, постараюсь.

Г.А. *(Басилашвили.)* Олег Валерьянович, а у вас от репетиций нет ухудшений?

БАСИЛАШВИЛИ. Нет, пока все в порядке, Георгий Александрович!

Г.А. Смотрите, а то вы у нас тоже нежный, балетный.

БАСИЛАШВИЛИ. Я???

Г.А. Да-да, и не возражайте.

Пожалуйста, начали! Значит, после оскопления оборвалась музыка, свет на Евгения Алексеевича и монолог.

Во время монолога Холстомера вступает Хор: «Терпи, лошадка, на земле...»

470

¶ЛЕБЕДЕВ. У меня предложение: сразу же после текста «моя вода» начать запряжение, как бы в подтверждение троекратному «моя», а куплет песни: *«Терпи, лошадка, на земле...»* перенести в момент, когда я уже запряжен. Тогда, во-первых, монолог связывается с воспоминанием, а во-

вторых, сам текст зонгов вытекает из происходящего.

Г.А. Хорошо, давайте попробуем.

ЛЕБЕДЕВ. Значит, я говорю: «...Моя земля! Мой воздух! Моя вода!» — и в тишине идет сцена запряжения.

Г.А. В тишине плохо, Женечка! Пусть Хор мычит, иначе получится, что Конюх с Конюшим прервали твои воспоминания бытовым образом, буквально, а на фоне песни запряжение будет выглядеть продолжением рассказа.

{Данилову.) Меня не удовлетворяет подготовка к запряжению, нет момента недоверия к покорности Холстомера. Евгений Алексеевич протянул вам руки, оценили: «копыта дает» — и все же бросились на него. Чем условнее форма, тем безусловнее должно быть физическое проявление.

КОВЕЛЬ *(Штилю).* Жора, ты плохо надеваешь на Женю сбрую. Сзади ремешок не по центру, лямка спадает. Он же должен быть образцовый конь, а получается неряшливый, не говоря уже о том, что Жене физически невозможно работать.

ЗАБЛУДОВСКИЙ *(Ковель).* Валя, ты права, но дай Жоре распределиться, и у него появится свободное время для проверки упряжи.

КОВЕЛЬ. А Жене что делать? Играть в таком виде дальше? Жора должен распределиться, но не в будущем, а сейчас! Что, трудно проверить, прямо или нет сидит ремешок?

ШТИЛЬ. Георгий Александрович! Можно еще раз пройти сцену?

Г.А. Да, конечно, просто необходимо!

{Кутикову.) Евсей Маркович, то, что я сейчас не занимаюсь с вами светом, не относите, пожалуйста, к моей забывчивости. Некоторое время я вас тревожить не буду, даю вам возможность довести до конца и отработать все, о чем мы договорились.

КУТИКОВ. Понимаю.

Повторение сцены запряжения.

ЛЕБЕДЕВ. Нет, песня сюда не влезает.

Г.А. Чтобы «влезла», я бы сказал: «Мой! Моя! Мое!» А Хор подхватил бы реплику.

ЛЕБЕДЕВ. Нет, мне кажется, дело в другом. Мне не нравится характер песни Хора. Он какой-то настроенческий, а должен быть характер зонга, как и «о, смертный, жизнь проходит быстро». Ведь во время монолога вы уже не Табун, а Хор. Или же я не прав? Мне кажется, сейчас песня настроенческая.

Г.А. Нет-нет, ты прав, давайте попробуем. *{Хору.)* На песню надо сменить позицию. Нет, вставать не надо, останьтесь в сидячем положении, но найдите пластический акцент.

После повторения сцены и разговора с Розенцвейгом.

Да, Семен Ефимович прав. Если искать зонговый характер, то одного куплета мало, куце получается, спойте «терпи, лошадка», а затем снова первый куплет «трудна, лошадка, жизнь твоя».

Повторение сцены.

{Хору.) Еще одно уточнение. Чтобы получилось чисто, вы должны вступить вместе с движением на второй строчке. Первую пусть споет один Евгений Алексеевич.

Сцена лошадиного смотра. Аккомпаниатор Роза исполняет новый вариант музыки, принесенный Розенцвейгом. Постепенно растет общее недовольство характером музыки. Слышны голоса: «однообразный ритм», «не цирковая мелодия», «полька какая-то», «скучно».

ГА. просит вернуть вчерашний вариант. Розенцвейг отказывается, доказывая, что неграмотно вставлять в спектакль музыку, время сочинения которой — начало двадцатого века.

Хорошо, оставьте новый вариант, но обработайте. Коллеги правы: сейчас «однообразный ритм», «не цирковая мелодия», «полька какая-то», «скучно».

¶РОЗЕНЦВЕЙГ. Нельзя! Категорически отказываюсь! Нельзя!

Г.А. Но почему, Сеня, объясните!

РОЗЕНЦВЕЙГ. Классику обрабатывать нельзя!!!

Г.А. Странное представление! Что неприкосновенно, то и есть классика?

РОЗЕНЦВЕЙГ. К следующей репетиции я найду выход из проблемы.

Князь просит приблизить к себе Холстомера. Генерал показывает ему Милого. Несколько раз в течение сцены, когда все поворачиваются к Милому, Милого нет на месте.

Г.А. *{Волкову.)* Миша, что за хреновину вы делаете? Опытный артист. Разве вы не понимае-

те, что мы нашли вам игровую точку? На первом плане! Нашли специально! Нашли для того, чтобы в моменты, когда всеобщее внимание акцентировано на Милом, вы были бы всем видны! Зачем же именно в эти моменты вы прячетесь за актерами?

ВОЛКОВ. Я делаю эту «хреновину», Георгий Александрович, не случайно. Я ищу! Мне кажется, я не должен быть пассивным участником торга...

Г.А. Правильно! Но почему активность вашего поиска направлена не по существу? Зачем в те моменты, когда вы были наиболее необходимы здесь, вы все время пытаетесь смешаться с Табуном?

ВОЛКОВ. Вот об этом я и хотел сказать, но вы меня прервали. Чувствуя, что я Князю не нравлюсь, я ищу поддержку у кобылиц! Во-первых, я их любимец! Даже в танец перед Князем сегодня, если вы заметили, я включил элементы похоти из моего первого танца с Вязопурихой и Холстомером. Во-вторых, сейчас Князь скажет про Милого: «Шалун», — а откуда он это возьмет?

Г.А. Но зачем скрываться, когда вы ждете своего выхода? Поддержка кобылиц может возникнуть от одного вашего полувзгляда на них на первом плане!

ВОЛКОВ. Милый не умеет проигрывать!

Г.А. Правильно! Почему же вы проигрываете до сражения?

ВОЛКОВ. Я не проигрываю до сражения! Я знаю себе цену. Я стараюсь продать себя дороже. Я готовлюсь стать царской лошадью, а не какого-то Князя. Что мне с самого начала вперед вылезать?

Г.А. То, о чем вы говорите, Миша, не в логике взаимоотношений лошадей и людей.

ВОЛКОВ. Но мы же играем лошадей по человеческой логике?!

Г.А. Когда на сцене один Табун, он очеловечивается. Но у нас в спектакле нет мест, где при встрече человека с лошадью лошадь сохраняет не звериную, а человеческую психологию. Откуда вы знаете, попадете к царю или нет? Вы — в Табуне! Вас выдрессировали выступать! Вы знаете, что вы в финале смотра, правильно понимаете, что «любимец»! И рветесь! А вы, оказывается, прячетесь где-то сзади. И тратится время, чтобы вас оттуда вытащить. Зачем? Какой смысл?

ВОЛКОВ. Про что сцена?

Г.А. Чемпион провалился! — вот про что. Самоуверенный лидер потерпел поражение! И вам надо построить затяжную оценку непонимания своего провала, настолько в Милом сильна самоуверенность.

ВОЛКОВ. Но ведь в конце я уже чувствую, что выбирают не меня?

Г.А. В конце — да! И когда Генерал просит Князя посмотреть на вас, с вашей стороны должна быть последняя попытка что-то выдать, а, не сдавшись, искать поддержки, понимаете?

ВОЛКОВ. Да, я понял, надо перестроить оценку.

Г.А. *(Данилову.)* После каждого танца Милого надо кормить его сахаром. *(Изотову.)* Громче хруст сахара, иначе кормежка не совпадает со звуком.

В каждой из своих сцен Панков—Генерал находит места, где, прибавляя к какой-либо из своих
фраз «Остроумно», он заразительно смеется собственной шутке. Так и в сцене с Князем, выразив недовольство его выбором: «Вы ищете модное, а на лошадей моды нет», — Генерал
добавляет «остроумно» и утробно хохочет.

Г.А. *(Басилашвили.)* Чтобы довести предложение Павла Петровича до логического предела, отпарируйте: «Неостроумно!», а потом уже скажите следующий текст.

«Нэостроумно», — показал Г.А. Басилашвили. Тот тут же снял копию: «Нэостроумно», — сказал он товстоноговским бархатным голосом. Все посмотрели на Г.А., не обиделся? Нет, даже понравилось.

¶ПАНКОВ. К вопросу о предложениях, Георгий Александрович. Нельзя привести в какую-то систему мои звания? Везде я называюсь Генералом, а здесь вдруг Граф. Почему?

Г.А. Генерал совмещается с Графом. Тут противоречия нет.

ПАНКОВ. Но и Князь совмещается с поручиком, а я Олега зову Князем. Помните, на прошлой репетиции мы лишили Конюшего имени Нестор. Решили Мишу Данилова по всему спектаклю называть Конюшим. Пусть и Олег зовет меня Генерал. Я просто за то, чтобы в голове у зрите-

лей не возникла путаница.

Г.А. Хорошо, Павел Петрович, согласен, давайте так и сделаем.

Покупка состоялась. Князь, Феофан и Холстомер переезжают в Москву. Идет рассказ и демонстрация того, как прекрасно жил у Князя Холстомер.

(Мироненко.) Юзеф, как и у Миши Данилова, так и у вас, должен быть большой кнут, которым можно было бы щелкать в воздухе.

МИРОНЕНКО. Еще не готов, Георгий Александрович.

Г.А. *(Соколову.)* Витя, реквизиторы все время дают нам нагайку, ничего общего не имеющую с кнутом, который нам нужен.

СОКОЛОВ. Я уже отметил у себя, Георгий Александрович.

БАСИЛАШВИЛИ. Надо придумать систему крепления на столбе подносика со щеткой, ножницами и зеркалом.

СОКОЛОВ. Я отметил.

Г.А. *(Соколову.)* У меня предложение. Попросите Эдуарда Кочергина от моего имени сделать такую вещь: на бочку надеть пуф. И чтобы материал спускался по краям бочки. Понимаете? По-моему, хороший вариант трансформации конюшни в принадлежность комнаты Князя.

(Басилашвили.) И вот теперь, Олег, все ваши предметы туалета могут быть на бочке.

(Мироненко.) Юзеф, голубчик, вы легко выносите реквизит, точно оборудуете площадку, и, тем не менее, мне не нравится, КАК вы это делаете. Музыка, которая сопровождает рассказ Евгения Алексеевича, не для него, а для вас. Все, что вы делаете, должно доставлять вам огромное удовольствие, а вы скромно копошитесь в углу. У вас своя жизнь: беззаботная, счастливая, удачная...

(Кутикову.) Евсей Маркович, надо сцену подкрепить светово. А то актеры работают в атмосфере стыдливого мрака.

КУТИКОВ. Оля, сто восемьдесят девятый на кресло.

ЛЕБЕДЕВ. А на меня? Я в темноте. Юзеф в темноте.

КУТИКОВ. 189-й — это верхний свет. Мы сейчас ищем точечную картинку.

ЛЕБЕДЕВ. А мне кажется, сам принцип неверный. Сто восемьдесят девятый на кресло, а Олег все равно в темноте. Надо больше белого света.

Г.А. Рассеянный белый свет в этих декорациях ничего хорошего не даст. Засветится задник, и ничего не улучшится. Вся сфера задавит вас.

ЛЕБЕДЕВ. Но ведь нужно сделать так, чтобы и нам, актерам, было удобно?

Г.А. Этим мы с Евсеем Марковичем и занимаемся.

ЛЕБЕДЕВ. В этом спектакле, как ни в каком другом, должны быть видны глаза. Мы репетируем-репетируем, а ощущение маски вместо лица. Может, вот с этих лож что-то специально добавить? Невозможно работать, понимая, что глаз нет.

КУТИКОВ. Мы будем думать, Евгений Алексеевич.

ЛЕБЕДЕВ. Что толку думать? Уже делать надо. Результатов не видно!

Г.А. Надеюсь, Евсей Маркович добьется необходимого нам результата, но и мы ищем, так дадим возможность и ему поискать. А мы давайте продолжим.

БАСИЛАШВИЛИ. Мне хотелось бы вставить в рассказ Холстомера, как барин моется. Давай, Юзеф, покажем, что мы придумали.

Феофан подносит Князю кувшин с водой. Князь, ополоснув пальцы, аккуратно вытирает ими

одни глаза.

(Мироненко и Басилашвили.) Очень хорошо, только вся эта пантомима должна быть точно вписана в музыку. На реплику Холстомера: «Они были так похожи», — сделайте одинаковый жест.

473

¶*Басилашвили и Мироненко, поправляя прическу, одинаково взмахивают руками. Князь спрашивает Феофана, нравится ему Пестрый или нет ? На самом деле, это звучит так: «Феофан, как тебе Пестрый, нра или не нра?»*

Г.А. *{Басилашвили.)* Что с вами, Олег? Неужели русский князь будет говорить по-одесски?

Повторение сцены переезда в Москву. Стоя у столбов, глядя в зал, Князь и Феофан, как бы

возникая в сознании Холстомера, наперебой рассказывают о его достоинствах.

Г.А. *{Лебедеву.)* А ты, Женя, сядь на бочку, сиди и слушай, как барин.

{Кутикову.) Запомните положения: Женя на бочке, Юзеф в центре, Олег — у правого столба. Все в лучах.

Князь: «Феофан, наддай».

Г.А. *{Басилашвили.)* Нет, Олег, «наддай» звучит сейчас бытово, а надо через флер воспоминаний Холстомера. *{Показывает):* «Феофа-а-ан, надд-а-а-ай». *{Басилашвили повторяет.)* Вот, Олег, правильно! Вот что нужно!

{Кутикову.) На реплику Холстомера: «Мне хорошо было у них жить», — перемена света. *{После пантомимы обеда.)* У меня предложение: вымараем текст про еду.

БАСИЛАШВИЛИ. Как?

Г.А. Олег, все остальное было сильнее.

БАСИЛАШВИЛИ. Но там уже дорогие нам кусочки.

Г.А. Невозможно играть одну и ту же тему столько времени. Мы уже поняли, как прекрасно жилось Холстомеру у Князя. Это ясно из первой страницы текста, зачем играть еще? Сколько, Тамара Ивановна, до конца акта? Семь страниц? Надо сокращать.

БАСИЛАШВИЛИ. А что дальше? А как связать?

Г.А. Да, необходимо сесть за текст и сделать редакцию

БАСИЛАШВИЛИ. Простите, Георгий Александрович, но из чисто эгоистических соображений хотелось бы некоторые реплики сохранить.

Г.А. Мы оставим, Олег, тот минимум, который нас подведет к финальной сцене первого акта.

В перерыве отпускаются актеры, занятые в Табуне. Остаются Лебедев, Басилашвили и Мироненко. Дежурный свет. Г.А., сидя на сцене, редактирует текст.

Еще раз прочтите, что получилось, чтобы Тамара Ивановна могла отметить в экземпляре вымаранные места.

ЛЕБЕДЕВ. Все-таки хочется оставить текст: «Хозяин и Кучер были похожи, ничего не боялись, никого не любили, но за это их любили все!» Действительно, так в жизни и бывает: чем человек эгоистичней, тем ему больше везет.

Г.А. Хорошо, оставим этот текст. *{Суфлеру Горской.)* Тамара Ивановна, отметьте у себя.

Хочу поделиться тем, что мне мерещится в конце акта. К моменту зонга про «Кузнецкий мост» выпустить весь Табун, а вас, Олег, и Юзефа посадить на плечи самым сильным мужчинам...

БАСИЛАШВИЛИ. Над миром?

Г.А. Да, а затем опустить вас и всем актерским составом спеть зонг.

ЛЕБЕДЕВ. Но там же по смыслу должны быть только мы трое?

Г.А. Нельзя же, если в условиях игры задан Хор-табун, втроем заканчивать акт?!

Все, спасибо! Теперь известно, что делать. Значит, расписание построим так. Во вторник с одиннадцати до тринадцати репетируются ваши сцены без Хора. А с часу до трех отрабатываем финал.

21 октября 1975 года

Розовский спорит с Товстоноговым о сцене у князя Серпуховского.

Г.А. Сцена нуждается в купюрах. Очень долго идет одна и та же тема: как хорошо Холстомеру у Князя. Я увидел, понял, поверил, что ему там хорошо, — нет, все сначала. Кроме того, не-

¶^
¶

понятен текст со специфическими терминами: «Рукояткой вилок», «пежины», «запрягут в сарае на развязке», — что, зрителям справочники с собой носить?

М. Г. Розовский

РОЗОВСКИЙ. Я же не выдумал. Все это текст Толстого!

Г.А. Но вы же делаете сценическую интерпретацию в расчете на сегодняшнего зрителя!? Конец акта! Вместо того чтобы двигаться к финалу, найти, как выйти на эмоциональный пик, мы возвращаем зрителя в экспозицию. Зачем? Не понимаю!

(Соколову.) Нам необходимо вольтеровское кресло, обтянутое холстом.

(Басилашвили, Лебедеву и Мироненко.) Давайте проговорим текст и обозначим игровые места, чтобы потом не останавливаться.

Спор с Розовским о «филе».

ГЛ. Прочтите всю фразу.

РОЗОВСКИЙ. «Сбруя с маленькими серебряными пряжечками, вожжи шелковые и одно время — филе».

Г.А. Ну, как сегодняшнему зрителю объяснить, что «филе» — это, оказывается, не еда?

РОЗОВСКИЙ. Да, «филе» во времена Толстого означало не только еду.

Г.А. А что это?

РОЗОВСКИЙ. Узор на нитчатой ткани.

Г.А. Ну, скажите, кто из обывателей, заполняющих значительную часть зала, знает то, о чем вы сказали? Филе сегодня только кусок рыбы или мяса, очищенный от костей! Других значений этого слова рядовой зритель сегодня не знает. Мы же не будем сноски в программках делать: филе, мол, оказывается, в то время означало то-то и то-то?! Как вы это не понимаете, Марк?

РОЗОВСКИЙ. И целый куплет песни вылетает. В песне-то все понятно! Для текста Юры Ряшенцева справочники не нужны! Вы выкидываете текст про Святую Троицу. Мы лишаем Олега Валерьяновича Басилашвили возможности сыграть отношение к Князю, а самого Князя — позиции.

Г.А. Марк, я понимаю, что вам как автору инсценировки важна каждая фраза, потеря любого куска для вас крушение. Мне нравится, что вы заступаетесь и за автора стихов, я не ставлю под сомнение их качество, но нам никто не простит композиционного перекоса спектакля! У з-рителей — определенный предел терпения...

РОЗОВСКИЙ. Все рушится, все! *(Уходит в глубь зала.)*

Г.А. Не рушится, а спасается! Ваша же замечательная идея распыляется на глазах под конец акта, и вы отстаиваете это распыление! Мы все хотим найти наилучшее решение, Марк, только это и ничего более!

ЛЕБЕДЕВ *(после сверки текста).* Можно еще раз?

ГА. Давайте еще раз прочтем, чтобы не было остановок из-за текста, когда будем проходить игрово.

(Соколову.) Витя, сколько можно нести кресло?

СОКОЛОВ. Принесли, Георгий Александрович, но оно совсем не вольтеровское.

Г.А. Давайте любое кресло, потом разберемся: вольтеровское или нет. Позовите, пожалуйста, Куварина.

(Басилашвили.) Олег, мне не нравится ваша позиция. *(Сам садится в кресло, показывает.)* Вот эта вальяжная поза мне нужна. Кресло, поза — и конюшня превращается в княжеский апартамент.

(Куварину.) Сохраняя силуэт, надо обтянуть кресло холстом.

(Мироненко.) Юзеф, поднос с бритвенными принадлежностями Князя изначально должен быть в кресле. Вынесли кресло, вынули поднос, поставили на столб рядом с креслом.

¶*(Басилашвили.)* Я бы, знаете, что сделал, Олег? Надел бы персидскую шапочку с кисточкой, чтобы одним элементом дать княжескую домашнюю обстановку. Не надо халата. По персидской

шапочке ясно, что князь дома. И отсюда из кресла можно петь: «Если хочешь, чтоб тебя любили...». Ну-ка, попробуйте. " БАСИЛАШВИЛИ.

Если хочешь, чтоб тебя любили Не люби ты никого Если хочешь, чтоб тебя боялись, Сам не бойся никого. БАСИЛАШВИЛИ и МИРОНЕНКО.

Верный конь да полночь гиблая, Вот и вся тебе здесь библия. Г.А. Вы знаете, на слух, не ложится: «не люби ты». В чтении все в порядке, но на слух это одно какое-то странное новое словосочетание «нелюбиты». БАСИЛАШВИЛИ. Что же делать?

РОЗОВСКИЙ. Можно, «не люби, брат». *(Поет.)* «Не люби, брат, никого...» Г.А. Лучше. Запомнили, Олег? И хорошо бы, напевая, почитывать маленькую книжечку с золотым обрезом. Весь джентльменский набор: и мытье глаз, и через зеркальце стрижка усов, и книжка.

БАСИЛАШВИЛИ. Может быть, мне спеть и второй куплет? Г.А. Не стоит. Достаточно одного... А где мы уносили кресло? МИРОНЕНКО. Нигде. Мы не договаривались его уносить. Г.А. Разве? Давайте подумаем. Кресло унести надо.

БАСИЛАШВИЛИ. Может быть, мне все-таки спеть, а Юзеф в это время кресло унесет? Попробовать или нет?

Г.А. Попробуем, я всегда за пробу. БАСИЛАШВИЛИ.

Все живое, от червя до Бога, Выносилось на торги, Продавалось, туда им и дорога, Лишь коня побереги. Ах, как тройка с места тронется, Тут и есть Святая Троица.

Розовский, благодарный Басилашвили, вернулся к Товстоногову: «Ну, хорошо же?»

ТА. Хорошо, оставим.

(Басилашвили.) На реплику Холстомера: «Ни тот, ни другой никого не любили, и за это их любили все», — возьмите часы, откройте крышку, послушайте, как они играют, и скажите через флер воспоминаний: «Двенадцать, Феофан, торопись, Феофан, на бега опоздаем».

(Изотову.) Найдите запись старого часового механизма.

(Аккомпаниатору.). Розочка, на «двенадцать» сыграйте менуэт.

(Басилашвили.). «Челку — челку не забудь смочить» — все через воспоминания, и пальчком медленно погрозите Феофану: «Не забу-удь».

(Изотову.) «Выйдет Феофан» — уже здесь можно дать удивленный шумок толпы.

Феофан, красуясь, кричит через всю улицу: «Ну, что, Машка, раззявила ряшку?»

КУТИКОВ. Извините, Георгий Александрович, вы специально это делаете?

Г.А. Я не понял — что?

КУТИКОВ. Куда Юзеф вышел? Он же «раззявила ряшку» кричит в ложу для почетных гостей?!

Г.А. Да-да, вы правы, не надо дразнить гусей.

(Мироненко.) Юзеф, пройдите через просцениум и крикните «раззявила ряшку» в директорскую ложу.

МИРОНЕНКО. Простите, Георгий Александрович, мне сюда кричать ближе, а к директорской ложе надо далеко идти. Почему мне надо кричать именно туда?

¶Г.А. Ну, как вам сказать? Потому что «Машка» сидит именно там... Стоп-стоп-стоп, Юзеф, почему вы играете, что уже едете? Еще не вышел Князь, надо же его встретить. У Олега Валерьяновича сейчас будет текст: «И выйдет Князь!»

ЛЕБЕДЕВ. А может, так? Юзеф говорит свой последний текст, прибавляет «и», я следом подхватываю — «и»...

БАСИЛАШВИЛИ. «И выйдет Князь!»

Холстомер и Феофан одновременно кланяются.

Г.А. Может быть. *(Басилашвили.)* Только на улицу надо выйти уже без турецкой шапочки.

БАСИЛАШВИЛИ. Тогда я надену кивер!

Г.А. Какой кивер? Разве мы заказывали кивер? Впервые слышу.

БАСИЛАШВИЛИ. Мне сшили его.

Г.А. А зачем кивер?

БАСИЛАШВИЛИ *{надевает).* Не надо?

РОЗОВСКИЙ. Хороший кивер для бегов.

Г.А. Ладно, пока оставьте. А у вас, Олег, есть время, чтобы уложить на поднос в кресло все

предметы, которыми вы пользовались? К моменту вашего выхода вперед?

БАСИЛАШВИЛИ. Конечно. А бочка — помните, вы предлагали мне использовать бочку? — она пока не нужна. Может, во втором акте у Матье она пригодится?

Г.А. Да, попробуем бочку у Матье.

(Мироненко.) Юзеф, сейчас не то кресло, которое будет, вам его уносить во время сцены не надо.

(Соколову.) Виктор! Пока не сделали легкое вольтеровское кресло, пусть сейчас его уносят двое рабочих.

СОКОЛОВ. Когда, Георгий Александрович?

Г.А. Во время второго куплета песни Князя. Хор-табун на месте?

СОКОЛОВ. Да. Впустить?

Г.А. Пожалуйста.

ЛЕБЕДЕВ. А мы будем еще раз повторять сцену?

Г.А. Конечно, только проверим финал.

(Хору-табуну). Выходите, выходите смелее, товарищи! Здравствуйте-здравствуйте всем. Мы сейчас попробуем выстроить финал. Распределитесь, чтобы выйти из трех дверей в образе толпы, приветствующей Князя, Феофана и Холстомера. Приготовились.

КОВЕЛЬ. Когда выходим, то что мы делаем?

Г.А. Сейчас будет ясно, что вы делаете. Пока нужны самые сильные мужчины, на плечи которых мы могли бы посадить наших высоких и тяжелых Мироненко и Басилашвили. Остальные будут помогать.

БАСИЛАШВИЛИ. Берите, берите, не бойтесь, только не роняйте! Им тяжело, Георгий Александрович!

МУЖСКИЕ ГОЛОСА. Ничего-ничего.

ЖЕНСКИЕ ГОЛОСА. Да они у нас атланты.

Г.А. Нет-нет, вижу, что тяжело, опустите.

ВОЛКОВ. Не получится. Так не получится. Надо сделать что-то вроде маленьких кресел.

КАРАВАЕВ. Давайте еще раз. А до каких пор держать?

Г.А. До зонга про «Кузнецкий мост». К началу мелодии можно опустить.

ЛЕБЕДЕВ. Пока отдыхают, давайте споем зонг.

Басилашвили, Лебедев и Мироненко поют.

Г.А. Нет, втроем не получается разгул.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Может, мы попробуем сделать запись Хора, а троицу оставим живьем?

Г.А. Давайте сделаем пробные варианты, потом выберем.

После часового поиска варианта исполнения зонга объявляется перерыв. После перерыва.

Начнем с появления Серпуховского. Приготовились к сцене торга.

477

¶Генерал демонстрирует Князю товар.

(Панкову.) Я вас не слышу, Павел Петрович, вообще не слышу. Вы что-то бормочете, а я вас не слышу из восьмого ряда.

Князю показан Милый, но, равнодушно посмотрев на него, Князь в очередной раз взглянул на Холстомера. И вдруг Милый, обогнув стойла, оказался между Князем и Холстомером.

(Волкову.) А как вы тут оказались? Почему нарушили сцену?

ВОЛКОВ. Мне кажется, Милый не может пассивно стоять на одном месте.

Г.А. Но вы сняли общую сцену!

ВОЛКОВ. Пожалуйста, я могу пассивно пережидать...

Г.А. Но почему пассивно? Пассивно не надо! Разве вам нечем жить наполненно?

ВОЛКОВ. Роль лишается юмора. Был испанский танец, вы запретили.

Г.А. При чем тут испанский танец?

ВОЛКОВ. Ну, юмор был. Все говорят: был!!! Теперь в танце его нет. Так разрешите мне хотя бы сделать перебежку к Князю?

Г.А. Нельзя, Миша. Повторяю, вы снимаете очень важную сцену: переглядку Князя и Холстомера. Вы перечеркнули процесс выбора, неужели не ясно? Вы — с одной стороны, Холсто-мер — с другой, у Князя — и Олег Басилашвили это играет — переключение объектов, зачем же вы

устраиваете мазню?

(Басилашвили.) Мне не хватает момента провокации. Взгляд на Милого, потом на Холстомера, снова на Милого. Знаете, что я должен успеть подумать, Олег? «Неужели Милого выберет? Неужели?» И, глядя уже не на лошадей, а куда-то в направлении директорской ложи: «Я выбрал». И сигарой показал на Холстомера: «Беру!»

Эпизод у Серпуховского.

(Лебедеву.) Вместо «с утра приходил ко мне старший кучер Феофан», — скажи: «Все тот же старший кучер Феофан», — а то получается, что вы не знакомы.

(Суфлеру.) Тамара Ивановна, впишите, пожалуйста.

ЛЕБЕДЕВ. Давайте повторим сцену у Князя. *(Басилашвили.)*. Мне кажется, вы неверно, Олег, поете «если хочешь, чтоб тебя любили...» Вы попадаете в некую современную манеру, проступает характер подворотни. Но мы играем Толстого. И такое качество пения выбивает.

БАСИЛАШВИЛИ. У меня от Толстого во всей роли одна лишь фраза: «И вышел Князь!»

ЛЕБЕДЕВ. Мне кажется, вы в песне играете характер, а надо от имени Басилашвили — отношение к Князю.

БАСИЛАШВИЛИ. Не понимаю, Евгений Алексеевич, что конкретно я должен сделать?

ЛЕБЕДЕВ. Сейчас немножко утрируете, по-одесски этак: «Ес-ли хо-чешь, чтоб те-бя лю-били...»

БАСИЛАШВИЛИ. Вот я и пытаюсь выявить в этом свое отношение. Если оно манерно, если режет слух, пожалуйста, я приберу или сниму это, но тогда я как раз попаду в характер Князя, а не в мое отношение к нему. Но сам текст, сама песня тянет на это отношение.

ЛЕБЕДЕВ. Черт его знает, может, я не прав, но вот я говорю текст Толстого, перечитываю его дома и с каждым разом понимаю, что это глыба. Толстого я до сих пор выучить не могу, потому что вчитываюсь и тону в его глубине! А песни все выучил. Легко. Потому что там бред! Бред всегда легко запоминается!

ГА. Не будем сейчас обсуждать достоинства и недостатки текстов инсценировки, давайте повторим сцену.

(Басилашвили.) Когда Холстомер говорит о том, как вы ездили к Матье, воскликните: «Ах, Матье», — возьмите ее фотографию и рассмотрите! Молодец! Хорошее княжеское умывание! И снова почитал французский роман! Постриг усы и на Феофана: как же ты мог не состричь лишний волос у Холстомера? Ай-я-яй, Феофан, как ты мог проглядеть? И сам состриг волосок!

(Мироненко.) Что это у вас там за поясом свисает?

МИРОНЕНКО. Бархотка для чистки копыт.

Г.А. Очень режет глаз. Надо ее как-то спрятать.

¶КОЧЕРГИН. Она не будет мешать. Сейчас бархотка черная, а должна быть под цвет костюма.

Зонг «Кузнецкий мост».

РОЗЕНЦВЕЙГ. Не получается. Без дирижера тут не получится. Надо медленно-медленно начать:

На Кузнецком узком на мосту Эх, рассечь толпу, да на лету... Г.А. Давайте так! Завтра с десяти до двенадцати для всех участников музыкальная репетиция.

(Розенцвейгу.) И сделайте пробную запись Хора.

22 октября 1975 года

Г.А. *(Басилашвили)*. Олег Валерьянович, вы не могли бы сегодня вечером приехать в театр, и вместе с Валентиной Павловной Ковель, Семеном Ефимовичем Розенцвейгом и со мной разобраться в тексте следующих сцен, чтобы не тратить время на утренних репетициях?

БАСИЛАШВИЛИ. Конечно, Георгий Александрович.

Г.А. Тогда мы пришлем за вами машину.

На сцене детали оформления второго действия. Г.А. рассказывает Кочергину об идее использовать в другом качестве бочку: пуфик и свисающая материя.

КОЧЕРГИН. Можно обить пуфик китайским материалом. Замечательно будет смотреться.

РОЗОВСКИЙ. Вы хотели бы использовать пуфик у Матье? Не хотелось бы. Она не так богата. Куртизанка, циркачка. Вот у Бобринского должна быть богатая обстановка, туда бы.

КОЧЕРГИН. Я сделаю двусторонний рисунок. С одной стороны — коричневатый, с другой — зеленоватый. И сделаю так, чтоб можно было выворачивать, как угодно.

Появились артисты оркестра в цыганских костюмах.

Г.А. Что, одет оркестр? *(Кутикову.)* Осветите их, пожалуйста.

КОЧЕРГИН. Хорошо, что костюмы блеклые. Яркие забили бы все остальное.

РОЗЕНЦВЕЙГ. А что делать со скрипачом? Он без очков ничего не видит, не может двигаться.

Г.А. В то время не было роговых очков, но глазами и тогда болели. Надо заказать постановочной части оловянную оправу. Спасибо, Евсей Маркович, можно снять свет.

(Басилашвили.) Как продвигается ваше выздоровление? Прогресс есть?

БАСИЛАШВИЛИ *(стараясь не хромать).* Конечно, Георгий Александрович, есть прогресс.

Г.А. Вы только не переутомляйте себя. Если будет нужен перерыв — немедленно говорите.

(Соколову.) Уберите все детали оформления второго акта.

Приготовились к репетиции, товарищи. Начнем с монолога Холстомера после оскопления.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Оркестр записал реплики, но еще не выучил их, извините, Георгий Александрович.

Г.А. Какие могут быть извинения, Сенечка? Новая для них сцена, забудут — подскажите, а вот к прогону они все должны знать.

(Лебедеву.) Пройдем весь монолог, потому что в прошлый раз мы переставили местами куплеты зонга. Не трудно начать сразу с монолога?

ЛЕБЕДЕВ. Мне? Нисколько, пожалуйста.

Г.А. Тишина, товарищи, начали.

ЛЕБЕДЕВ *(Горской, суфлеру).* Тамарочка, подсказывай мне только тогда, когда я замолчу, а то ты меня торопишь.

Запряжение. Конюх и Конюший схватили Холстомера.

Г.А. *(Данилову и Штилю).* Держите лошадь, не отпускайте, сами они не верят в перерождение мерина.

¶*Переход в сцену торга лошадей.*

Стоп! Почему Володя Козлов пассивен? Валя Караваев? Превращение Хора в Табун должно быть выразительно и четко сделано. С началом музыки вы поднимаетесь и из слушающих артистов зримо, пластически подчеркнуто превращаетесь в лошадей.

Еще раз.

(Басилашвили.) Олег, не забывайте сигару. Князь — гусар не лермонтовских времен, более поздний, толстовский.

Внимание! Князь и Холстомер хорошо зафиксировали встречу, но стоп-кадр должен быть и в оркестре, и Табуне. Еще раз этот момент... Вот, хорошо. Заиграла музыка, и все ожили.

Заболел Волков. Его нет на репетиции. Г.А. просит оркестр сыграть танец Милого.

(Музыкантам.) Оркестр должен доиграть до точки.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Но нет Волкова.

Г.А. Какая разница? Все равно оркестр должен играть до музыкальной точки. Нельзя обрывать мелодию на полуфразе. Потом, когда появится Волков, если надо сократить танец — сократим, удлинить — удлиним, но, в любом случае, фраза должна быть доиграна до конца.

Князь спрашивает Генерала, почему у Холстомера не смазаны копыта? Генерал зовет Конюшего. Конюший бежит к Генералу.

(Данилову.) Огромная пустая перебежка. А если ее озвучить? «Слушаюсь, Ваше высокопревосходительство!»

ДАНИЛОВ. «Высоко»?

Г.А. Да, везде в отношении к Генералу прибавить «высоко».

Переезд Князя в Москву.

(Басилашвили, Лебедеву и Мироненко.) Давайте договоримся. У нас в первом действии коляска играется дважды: при переезде в Москву и в конце акта, при выезде на Кузнецкий мост. Так вот, хотелось бы, чтобы между этими двумя поездками было резкое отличие. Если вторая сцена — массовое восхищение Холстомером, то сейчас идет его проверка. Ну, Феофан, или мы проиграли,

или и на этот раз вкус меня не подвел!

БАСИЛАШВИЛИ. Теперь понятно, тогда и «Феофан, наддай!» обретает смысл. Я проверяю Холстомера, экзаменую его.

Г.А. Конечно! А если уже здесь понятно, что это идеальная лошадь, тогда нечего играть дальше. Обессмысливается конец акта.

БАСИЛАШВИЛИ. Георгий Александрович, а вас устраивает то, что я делаю с сигарой?

Г.А. По намечающейся тенденции — очень! Только надо к ней привыкнуть. Иногда замечаю, что она не родной предмет вашей жизни. Надо с ней сжиться, сродниться. Что я хотел сказать? При переходе на коляску не торопитесь. Распределитесь на музыку и во время поездки внимательно наблюдайте за Холстомером. Косите взгляд на лошадь. А если «наддать?» Если Холстомер обернулся на вас, подмигните ему! Но если уж подмигнул, то не просто так, а, мол, не подведи меня, братец!

(Мироненко.) Юзеф, во время скачки вы тоже должны держать глаз на Холстомере, а вы почему-то смотрите в зал. Поездка, мы же договорились, — проверка, экзамен Холстомера.

(Лебедеву.) Можно двигаться и вперед, и назад. Есть пространство два-три шага.

ЛЕБЕДЕВ. Вперед нельзя, сзади тоже темно.

КОЧЕРГИН. Вперед можно! Если Евгений Алексеевич сделает шаг вперед, то попадет в зону перекрестного освещения.

Г.А. Женя, тридцать сантиметров вперед, и вы будете хорошо освещены!

ЛЕБЕДЕВ. А может, назад, к столбам?

Г.А. Там точечное освещение. К столбам не надо. Вот сейчас вы освещены, теперь двигайтесь вперед и обратно, на исходную точку. И все видно!

БАСИЛАШВИЛИ. Как нам разойтись после переезда?

Г.А. А мы не решали эту проблему?

БАСИЛАШВИЛИ. Нет, как-то проскакивали.

480

¶Г.А. Ну, давайте подумаем, как это органично сделать.

БАСИЛАШВИЛИ. Может, изменить музыку? Смена темы, и мы разошлись.

ЛЕБЕДЕВ. У меня есть предложение. Сейчас я покажу. Давайте чуть повыше, со скачки.

Переезд в Москву. В конце скачки Холстомер повторяет свою песню: «О-о-о-о/ Е-е-е-ей! О-о-о, е-е-ей! О-о-о, о-о-о!!!» Это лошадиный клич, который окрашивается то смехом, то плачем.

Г.А. Очень хорошо, Женя, молодец!

БАСИЛАШВИЛИ. И может, на расходе мне сказать: «Ай, да Пестрый!» А Феофану подхватить: «Ай, да расписной!»

Г.А. Пожалуйста! Но лучше это сделать перед песней Евгения Алексеевича! Кульминация поездки! Сказали, разошлись, и Евгений Алексеевич запел!

РОЗЕНЦВЕЙГ. А может, как раз наоборот? Евгений Алексеевич спел, и тогда они сказали? Давайте попробуем?

Г.А. Зачем пробовать наоборот, когда ясно, что надо делать именно так?

РОЗОВСКИЙ *(Лебедеву).* Хорошо бы во время скачки менять ритм.

Г.А. Надо ударнику давать стук копыт в ритм Евгения Алексеевича. Еще раз.

Повторение сцены и переход на московскую квартиру. Пока Холстомер рассказывает, как ему жилось, Феофан под музыку делает перестановку.

(Мироненко.) Не забудьте на столб поставить канделябр.

КУТИКОВ. Он должен гореть?

Г.А. А что, это осуществимо?

КУТИКОВ. Конечно, только к столбу надо провести проводку.

Г.А. Это было бы прекрасно.

КОЧЕРГИН. Но сейчас канделябр не готов. Там штырь надо сделать.

Г.А. Когда Мироненко выносит кресло, дайте ярче свет. Пусть будет игровая перестановка. Не надо ее стыдливо затемнять.

(Басилашвили.) К фразе Холстомера «У него была любовница» надо, чтобы вы уже смотрели на фото Матье, иначе получается иллюстрация.

БАСИЛАШВИЛИ. Конечно, я просто не нашел фото среди реквизита.

Г.А. Когда Феофан бархоткой чистит копыта лошади, доставайте фото. У них целая пантомима, и у вас будет достаточно времени.

БАСИЛАШВИЛИ. Я буду хранить ее у сердца!

Г.А. Пожалуйста, во время реплики Холстомера переложите фото в другую руку и подхватите Евгения Алексеевича: «Ах, Матье!»

(Розенцвейгу.) Не прерывайте музыку! Вся сцена должна идти под аккомпанемент, а то песня Князя становится вставным номером.

Князь состригает лишний волосок Холстомера.

(Басилашвили.) Укоризненный взгляд на Феофана пропустили: это же он невнимательно стриг лошадь.

Еще раз переход на московскую квартиру.

КОЧЕРГИН. Свет вводить с установкой кресла.

Повторение сцены.

Г.А. *(Басилашвили.)* Опять опоздали взять фотографию.

БАСИЛАШВИЛИ. А может быть, медальон вместо фото или его не будет видно?

Г.А. Не видно, Олег, мелко для большой сцены.

(Мироненко.) Когда говорит Холстомер, вы зря смотрите в зал, играете с публикой. К залу надо повернуться на «кучер был красавец».

БАСИЛАШВИЛИ. Георгий Александрович, а можно мне все-таки по-хулигански сказать: «Ну, что, Феофан, нравится тебе Пестрый или не нравится?»

Г.А. Скажите.

ЛЕБЕДЕВ *(суфлеру).* Тамарочка, в который раз прошу: не торопи меня, подсказывай только, когда я молчу!

481

¶*Пауза.*

Г.А. *(Горской, суфлеру.)* Тамара Ивановна, подскажите текст! ГОРСКАЯ. «Хозяин и кучер были похожи». Г.А. Вот. Только хорошо бы вовремя. ГОРСКАЯ *(бурчит).* Вы сначала договоритесь.

Князь вынимает карманные часы, открывает крышку, звучит мелодия. «Двенадцать, Феофан,

на бега опоздаем».

ИЗОТОВ. Ну, как, подходит музыка к часам? Г.А. Прекрасно подходит, спасибо!

Холстомер и Феофан в поклоне. Выходит Князь.

И вышел Князь во мраке... Во время монолога Холстомера Князь мог быть в контрсвете, а сейчас при выходе он должен быть так же освещен, как и Холстомер.

Феофан убирает кресло, освобождая место для финального зонга.

(Мироненко.) Унесли кресло и не задерживайтесь! Сразу же возвращайтесь, очень хорошо, когда вы втроем стоите. А может, кто-то другой унесет? Из Хора? Женя Соляков, помогите, пожалуйста.

Но кресло одному Солякову не унести. Помогает помреж Виктор Соколов.

РОЗОВСКИЙ. Надо ввести в прием дворовых.

Г.А. Да, надо подумать об этом, все перестановки в человеческих сценах могут делать дворовые.

На музыкальные акценты, вступление к зонгу — Рр-раз! Р-раз! Р-раз! — появляется Хор.

На плечи Юзефа и Олега сажать не надо! Сразу встали в позицию зонга.

(Мироненко.) Не надо играть руками. Вообще ничего играть не надо. Все статично стоят, расставив ноги. И вы так же встаньте.

Зонг прерывается. Пауза. Холстомер: «Но счастливая жизнь моя продолжалась недолго. Я прожил так только два года».

(Розенцвейгу.) А где музыкальный акцент?

РОЗЕНЦВЕЙГ. А разве он нужен?

Г.А. А как же?

РОЗЕНЦВЕЙГ. Акцент не трудно сделать. Но мне кажется это стандартным приемом.

Г.А. Предложите нестандартное решение.
РОЗЕНЦВЕЙГ. Лучше вообще ничего не делать.
Г.А. Но точки акта нет, как вы не понимаете?
РОЗЕНЦВЕЙГ. Тогда давайте просто ударим в тарелку.
Г.А. Давайте. Еще раз зонг со второго куплета.
ХОР.
На Кузнецком люду —
Се ля ви!
Хошь проехай мимо,
Хошь дави.
Пролетели безоглядно
Радость и тоска!
Только крикнул безоглядно
Дьявол с облучка!
Поди — берегись!
Холстомер. «Но счастливая жизнь моя продолжалась недолго. Я прожил так только два года».

Удар в тарелку. Конец 1-го акта.

БАСИЛАШВИЛИ. Не тот характер песни. Я заразил Холстомера философией эгоцентризма. И он хочет раздолбать эту приветствующую его толпу! А потом я с этой же философией его брошу.

¶23 октября 1975 года

Г.А. *(Кутикову.)* Евсей Маркович, с канделябром делается что-то?
КУТИКОВ. Да, конечно.
Г.А. Надо артистам приспособиться.
КУТИКОВ. Завтра будет готов.
Г.А. *{Лебедеву.)* Сбрую поправили?
ЛЕБЕДЕВ. Да, все в порядке.
Г.А. *(Соколову.)* Как обстоят дела со станками для оркестра?
СОКОЛОВ. В работе, Георгий Александрович.
Г.А. Табун на месте? Приготовились, товарищи.
(Кутикову.) Не тот свет, Евсей Маркович. Князь в таком сумраке появиться не может.
КУТИКОВ. Мы не знали, с чего начнем репетицию.
Г.А. Я вам не сказал? Простите! С появления Князя Серпуховского.

Установка света.

Валя Караваев, пересядьте, пожалуйста, подальше. Приходится идти на такие меры, потому что Евсей Маркович, к сожалению, не может избежать двух крайностей: либо актер не виден, либо засвечен. Грустно.

Выход Серпуховского. Переглядка с Холстомером.

(Оркестру.) Стоп! Что же вы стоп-кадр забыли? Невозможно же так, товарищи, вчера же все это репетировали.

(Розенцвейгу.) Подождите, Семен Ефимович. Если уж остановились, давайте попробуем сделать не один стоп-кадр, а четыре. Каждый раз у всех полная остановка. Важно, что продажа — внешняя сторона сцены, а главное — влюбленность Холстомера в Князя. Давайте начнем сначала. Попробуем это сделать. Музыка будет прерываться по моей команде. По музыке останавливаются все.

(Лебедеву.) Сделаем точнее. Во время танца Белоножки, когда она находится у столба, надо обернуться и встретиться взглядом с Князем. Прошу рассчитать этот момент.

БАСИЛАШВИЛИ. Маленькая неправда: на проходе я сразу же вижу Холстомера, а ведь это должна быть неожиданная встреча.

ГА. *(выходит на сцену, показывает).* Я бы сделал так. Вышел сразу же с сигарой. Иду, осматриваю лошадей. Играю тростью. Это ведь конный завод, Олег, тут есть, что посмотреть.

БАСИЛАШВИЛИ. Ага, понял.

Повторение сцены.

Г.А. *(оркестру).* Стоп!.. Я сказал: «Стоп!» Почему вы играете? Выход из стоп-кадра должен быть следующим: Генерал посмотрел на Князя, мол, что такое, куда он смотрит? Князь вновь поворачивается к Белоножке, Холстомер уходит. Это реплика для оркестра, пошла музыка к выходу двух кобыл.

БАСИЛАШВИЛИ. У меня просьба. Поскольку в стоп-кадре я почувствовал на себе взгляд Генерала, можно я сначала посмотрю на него, а потом на Белоножку?

Г.А. Да. Конечно, Олег.

Разработка стоп-кадров. Повторение сцены. Волков просит Розенцвейга помочь ему музыкально. Предлагает начать мелодию, в определенном месте прервать, дать снова. Розенцвейг отказывается. Волков настаивает. Розенцвейг упрекает Волкова в музыкальной неграмотности.

ВОЛКОВ. Что происходит с Семеном Ефимовичем?

Г.А. А ничего не происходит. Он, как и вы, пытается обнаружить лучшее, и мы все этого хотим.

483

¶*(Панкову.)* Показывая Чалого: «Я думаю, вам этот подойдет», — скажите как откровенную, грубую шутку и прибавьте «остроумно». Хотели расхохотаться, но под взглядом Князя осеклись.

(Басилашвили.) Олег, а почему вы так вяло парируете «нэостроумно»? Надо раз и навсегда отучить Генерала грубо шутить. «Этого приблизь!» — прибавьте в голосе металл. Князь — азартный игрок. Металл должен появиться! Ставя на Холстомера, рискуете проиграть в глазах света! А вдруг этот нонсенс? Поэтому сначала прикидка, а «приблизь» — решение! «Я беру, — должна быть цезура, — этого!» Вы, Генерал, предлагали мне много лошадей, но больше всех понравился Пестрый.

(Панкову.) «Ну, Князь, теперь я вижу, что вы гусар!» — зря начинаете с нуля. Эта реплика — результат оценки потрясения выбора Князя.

(Басилашвили.) Олег, попробуйте весь спор с Генералом сыграть через зал. Этому есть отличное оправдание. То ли покупка мерина будет страшной ошибкой, которая унизит вас перед светом, то ли выигрыш. Или Генерал прав: вы — полный профан, или вы одурачите Генерала. У вас все-таки почти сразу готово решение о покупке, а хочется, чтобы вы прикидывали, тогда и последующая проверка Холстомера станет осмысленной. Важно только после нее понять, что ставка выиграна.

Чувствуя, что Князь хочет купить Холстомера, Милый, обогнув стойла, оказывается между Князем и Холстомером. Г.А. терпеливо смотрит. Видимо, Волков попросил его посмотреть пробу.

(Волкову.) Миша, ну, вот, мы посмотрели, что вы нам предлагаете, и получилось, что проход за спинами плохой, да и само вторжение Милого ничего не дает. Кроме того, три танца — это много, надо оставить два. Один — эффектный выход и второй — экзерсис у столба.

ВОЛКОВ. Эффектный выход? А сейчас он не эффектный? Тогда, может, вызвать балетмейстера?

Г.А. Не надо. Балетмейстер построит вам подлинный балетный номер, а нам нужна пародийность.

Повторение эпизода «Покупка Пестрого».

(Басилашвили.) Не пробалтывайте текст, Олег. Разговаривайте конкретно. Князь капризен, но и привык повелевать. Сочетание светскости с внутренним пренебрежением ко всему окружающему и есть Князь Серпуховской.

(Волкову.) Облокотитесь на столб, как на станок, и слушайте: «Вы, Князь, на Милого даже и не взглянули». Ах, взглянул, тогда вот теперь соедините испанский танец с экзерсисом... Испанский узнаю, а экзерсис?

(Басилашвили.) Как все падает ритмически, когда в финале идет бытовая сцена. Нельзя этого не чувствовать, Олег. Любой специалист, кроме Князя, выбрал бы другого коня, а вы упрямо выбираете мерина. И сделал ставку! Где это?

БАСИЛАШВИЛИ. Я все понимаю, Георгий Александрович, но мне мешает физика, нога. Что надо? «Этого беру!» Повернулся и быстро ушел! А я волочусь.

Г.А. Я не об этом! Я говорю о внутреннем ритмическом переходе, когда решение укрепилось, понимаете? Тут физика ни при чем! Волочите ногу, сколько угодно.

Князь платит деньги Генералу, Генерал напоминает Конюшему, что мерин подарен ему, стало быть, и выручка его.

(Данилову.) Таких денег никогда не видел! Никогда! Это же обеспеченная старость!

Далее до финала акта прогон без остановок. Выход Хора. Финальный зонг.

Давайте договоримся. Первый куплет песни поют только Басилашвили, Лебедев и Мироненко. Со второго куплета — радио и все.

После репетиции финального зонга объявляется перерыв. Затем прогон со сцены торга до конца акта.

¶

В. П. Ковель, О. В. Басилашвили

(Панкову.) Вы все делаете всерьез, а я прошу вас жить в обстоятельствах розыгрыша. «Чалого выставь». А сам дуется от смеха. Шутка.

(Басилашвили.) Нет азарта игрока. Ставлю сто тысяч на карточный стол.

Очень хорошо сказали лошади: «Когда поедем по Кузнецкому, все на нас смотреть будут». Вступайте в заговор с мерином!

(Волкову.) А где экзерсис, Миша?

ВОЛКОВ. Будет, Георгий Александрович, сделаю.

Г.А. Я это слышу пятую репетицию.

ВОЛКОВ. Мне нужен балетмейстер, без него я не могу.

Г.А. Чего не можете, Миша? Я берусь за полчаса после репетиции построить с вами танец.

Перерыв и весь акт сначала.

После просмотра акта.

(Басилашвили.) Подойдите ко мне, Олег. Спасибо, товарищи, репетиция окончена.

¶24 октября 1975 года

Г.А. Репетируем финальную песню, поэтому прошу на сцену всех занятых в Хоре-табуне.

А что, Розенцвейга еще нет?

РОЗЕНЦВЕЙГ. Я здесь, Георгий Александрович, доброе утро.

Г.А. Здравствуйте, Сенечка! Вы не могли бы взять в свои руки музыкальную репетицию?

РОЗЕНЦВЕЙГ. Георгий Александрович, я как раз хотел с вами поговорить о финальной песне. Есть какая-то искусственность в том, что мы рассекаем текст, медленно поем. Мне бы не хотелось, чтобы каждое слово выделялось...

Г.А. Попробуйте сделать так, как вы хотите.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Да, но на втором куплете включается запись, ее уже не переделаешь.

Г.А. Пробуйте, как вы считаете нужным. При перезаписи мы учтем ваше предложение и продвинем зонг темпово, если вы настаиваете.

После репетиции песни.

(Басилашвили.) Олег, ваш костюм готов?

БАСИЛАШВИЛИ. Да.

Г.А. Вы не могли бы его надеть, пока мы репетируем начало?

БАСИЛАШВИЛИ. Конечно, вот только я не могу надеть правый сапог.

Г.А. Сапоги пока не надо надевать. Важно увидеть, подходит ли вам костюм в принципе. К тому же появился новый элемент — кивер, вам надо привыкнуть с ним обращаться.

КОЧЕРГИН. У Олега круглое лицо. Он нелепо выглядит в кивере. Надо что-то другое искать.

Г.А. Может, он носит белую дворянскую фуражку, как Паратов?

БАСИЛАШВИЛИ. Фуражку нельзя. У меня гусарский костюм.

Г.А. Тогда все-таки посмотрим кивер.

КОЧЕРГИН. В кивере Олег, как сказочный герой.

Г.А. Пока репетируем начало, у вас, Олег, есть время.

БАСИЛАШВИЛИ. Может, я надену костюм в перерыве и покажу вам? Без сапог мне трудно будет репетировать.

Г.А. Хорошо, начали, товарищи!

485

¶*(Кутикову.)* Дайте свет в зал. С выхода оркестра и до конца акта.

Прогон первого действия идет без остановок до покупки Князем Холстомера.

(Лебедеву.) А где песня, Женя? Где «О-о-о-о! Е-е-е-ей! О-о-о, е-е-ей»?

ЛЕБЕДЕВ. Не получилось. Она должна быть на радости, а я...

Г.А. Не надо на радости, Женя. Ты хорошо делал песню, как предсказание того, что с тобой будет дальше, в предвкушении того, что с тобой сделает Князь.

ЛЕБЕДЕВ. Тогда мне хотелось бы попробовать перенести песню после реплики: «Двенадцать, Феофан, на бега опоздаем», — потому что из-за них с Матье я все потерял.

Г.А. Попробуем.

Финальная песня.

(Мироненко.) Юзеф, все стоят неподвижно, один вы двигаетесь, зачем? МИРОНЕНКО. Не надо? Г.А. Ни в коем случае. ЛЕБЕДЕВ. И мне нельзя?

Г.А. Поскольку песня носит зонговый характер, ее играть нельзя, желательна полная статика.

В перерыве Басилашвили показывает Товстоногову и Кочергину костюм Князя. После обсуждения качества работы.

Вот видите, Олег, как хорошо, что вы показали костюм вовремя. Ведь нужно две недели на изготовление нового костюма.

(Мироненко.) Стали неточно работать, берете на себя внимание, совершенно не имея на это право. Все время говорю вам, что в сцене переезда надо следить за Холстомером, а вы смотрите в зал. Прошу не разводить руками в зонге — разводите и двигаетесь. Получается: дорвался артист до роли, а актерское ощущение целостного отсутствует.

РОЗОВСКИЙ. Братское отношение к хозяину не означает отсутствие субординации.

Г.А. Конечно! А сейчас просто рубаха-парень! «Оба похожи» — это не значит, что Феофан может позволить себе что-либо лишнее по отношению к Князю. Да его в тот же миг вышвырнут.

РОЗОВСКИЙ. И за что же особенное взял его Князь к себе? В чем он может услужить лучше, чем другие?

Г.А. Но сейчас у меня больше всего претензий от отсутствия чувства целого. Почувствовав общую сцену, вы должны научиться вовремя исчезать из поля зрения, а если и брать на себя внимание, то не нарушая актерского соотношения в целом. Причем, поймите меня правильно: в тех местах, где объектом внимания становитесь вы, ничего менять не надо, там можете использовать весь арсенал выразительных средств. Не за счет этих мест надо исправлять положение, а за счет распределения своих усилий в целом.

МИРОНЕНКО. Я понял, Георгий Александрович.

ШВАРЦ *(Г.А.).* Очень интересно репетирует Лебедев. По-моему, как и в случае с Бессеменовым, тут совпадение материала и интуиции. Получается тройной адрес: Холстомер, Актер, Толстой.

Г.А. Да, и он еще наберет в прогонах.

После перерыва.

(Розенцвейгу.) Мне бы хотелось знать, какой из музыкальных номеров беспокоит вас более всего? Хотелось бы, чтоб оставшиеся полчаса были использованы продуктивно.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Если можно, хотелось бы пройти всю сцену торга.

Г.А. Хорошо, приготовились к выходу Князя. Начали. Да, опять не получается стоп-кадр.

(Лебедеву.) Женя, рассчитай свои движения, чтобы встретиться взглядом с Князем. Тут все зависит от тебя. Идет Князь, не обращая внимания на рабочую лошадь, а ты не уходишь, смотришь. Князь почувствовал взгляд, обернулся, и вы встретились. Только у меня просьба: как можно короче сделать стоп-кадры, а то уж очень длинные остановки получаются.

¶486

¶487

¶*После разговора с Лебедевым.*

У Жени хорошее предложение, первый стоп-кадр переносится. Слишком рано начинаем акцентировать тему их взаимного притяжения. Сначала посмотрим торг, а первый стоп-кадр во время показа второй лошади... Дайте темноту.

КУТИКОВ. У нас с Эдуардом Степановичем предложение: не давать нигде в спектакле полной темноты. Все время оставлять на заднике фон, то ли синий, то ли зеленый, то ли желтый.

ГЛ. Пожалуйста, попробуйте.

(Розенцвейгу.) Очень прошу музыкантов приучить на диалогах снижать музыку до пианиссимо, чтобы актеры могли нормально разговаривать.

Начали еще раз с выхода Князя.

Опять не получается стоп-кадр.

Сто-оп! Почему оркестр не остановился? Стоп-кадр — значит, должна быть полная остановка. *(Прервав Розенцвейга, что-то объясняющего музыкантам).* Сеня, давайте дальше, слишком много времени уходит на объяснения.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Дальше нельзя, Георгий Александрович, придется начать сначала. Иначе музыканты не смогут запомнить.

Г.А. Что, снова от печки начинать?

Розенцвейг, виновато улыбаясь, разводит руками. Кутиков приказывает своей помощнице вновь установить свет на выход Князя. Идет сцена торга, но после показа второй лошади повисла

пауза.

А почему дыра? Чей текст?

ГОРСКАЯ. Князя.

БАСИЛАШВИЛИ. Мой?

ГОРСКАЯ. Да.

БАСИЛАШВИЛИ. Я говорю, когда вторая лошадь — Валя Смирнова — танцует.

СМИРНОВА. Я и танцую.

БАСИЛАШВИЛИ. Простите, Георгий Александрович, я не узнал в костюме Валю Смирнову, и реплика из головы выскочила.

КУТИКОВ. Опять свет на выход Князя?

Г.А. От печки, иначе у музыкантов ничего не получается. Товарищи, будьте внимательней, у нас мало времени! *(Оркестру.)* Товарищи! Что же вы тянете? Все давно готовы.

(Панкову.) Предложите Князю сесть, покажите рукой на кресло, а теперь знак Конюшему: можно начинать, покупатель готов.

(Басилашвили.) Посмотрев на первую лошадь, хорошо бы сказать «трибль». В переводе с французского означает «это никуда не годится». Аллочка Федеряева, надеюсь, не обидится во имя искусства.

Во время стоп-кадра короче пауза! Музыканты, не тяните, подхватывайте Евгения Алексеевича.

Представление Князю Милого. После танца Конюший кормит коня сахаром.

(Изотову.) Юра, что же вы? Почему нет хруста сахара? Вам же дали точную реплику!

ИЗОТОВ. У меня сломалось.

Г.А. Ах слома-алось? Жаль. Мы очень долго добивались, чтобы у Миши Данилова получил-

ся кусок, и, наконец, когда он сделал вовремя, когда у него получилось, у вас сломалось?! Ну что, починилось?

ИЗОТОВ. Починилось.

Г.А. Еще раз, Миша.

Розовский предлагает, чтобы в тот момент, когда Князь просит Холстомера приблизиться,

тот пил воду из бочки.

РОЗОВСКИЙ. Тогда увеличится степень неожиданности, что его покупают. Г.А. Согласен. Женя, Марк справедливо предлагает, чтобы в момент, когда Князь просит Холстомера приблизиться, ты пил воду из бочки.

487

¶ЛЕБЕДЕВ. Я попробую.

Г.А. *(Басилашвили.)* После экзерсиса Милого, взгляните на него. «Шарман». Отвернитесь и, показав сигарой на Холстомера, скажите: «Но я выбрал этого!» Не опускайте. А теперь скажите: «Сколько я вам должен?» Свяжите со всем предыдущим, поднимите!

После сцены торга переезд в московскую квартиру.

(Кочергину.) Надо у кресла Князя придумать какое-то сооружение, маленький столик, что ли? Иначе Басилашвили никак не может разобраться с реквизитом. БАСИЛАШВИЛИ. Нет, зеркальце я нахожу легко, а вот фото... Г.А. *(Розенцвейгу).* Как у нас с цыганским романсом ко вторнику? РОЗЕНЦВЕЙГ. Видите ли в чем дело, мы, конечно, можем с оркестром... Г.А. Вот и хорошо! Со вторника займемся вторым актом...

28 октября 1975 года

Первая репетиция второго акта

Г.А. *(Соколову).* Витя, приготовьте весь реквизит на Матье. Пуфик надо выдвинуть поближе... А где оркестр?

СОКОЛОВ. Они переодеваются. Г.А. Так долго? Почему?

Внесли ковер. Кто-то в изумлении воскликнул: «Настоящий?» «Конечно», — ответил Соколов.

Г.А. Еще две подушки должны быть.

Принесли подушки.

(Ковель.) Валечка, устройтесь, полулежа у ковра. Повыше.

КОВЕЛЬ. Неудобно.

БАСИЛАШВИЛИ. Повыше на ступеньку подымись.

Ковель устроилась, замерла.

ЗАБЛУДОВСКИЙ *(посмотрев на Ковель).* Ида Рубинштейн.

Г.А. Олег Валерьянович, присядьте на ковер рядом.

(Соколову.) Дайте гитару Князю.

(Яковлевой.) Если не трудно, поставьте шампанское на пуфик, а пуфик поближе к ковру.

(Соколову.) Подсвечники принесите.

СОКОЛОВ. Не готовы.

Г.А. Обозначьте чем-нибудь подсвечники.

КОЧЕРГИН *(Кутикову).* Очень хорошо подсветились столбы. Когда их поправят, как я просил, будет совсем хорошо. Здесь нам нужен цветной свет: желтый, синий, зеленый.

Г.А. Уберите ковер, Хору-табуну приготовиться.

(Розенцвейгу.) Семен Ефимович, можно подойти ко мне? Необходимо посоветоваться. Как музыкально начать акт? Ведь оркестра еще нет? Надо как-то музыкально начать, но не делать же запись? При заданном в первом акте живом оркестре, второй начинать с записи нельзя! А музыка нужна. Что делать?

РОЗЕНЦВЕЙГ. Как вы хотите начать? С конца первого акта?

Г.А. Да.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Может, оркестру сделать выход — дубль начала первого акта? И сыграть кусочек увертюры?

Г.А. Хорошо, но только кусочек.

РОЗЕНЦВЕЙГ. А может, дать часть нового романса? Как бы предварить акт?

Г.А. Хорошо, попробуем так.

Появились музыканты. Поздоровались.

488

¶У вас такой же выход, как и в первом акте.

(Кутикову.) Добавление, Евсей Маркович. С начала монолога Евгения Алексеевича все время горит фонарь. Пусть Холстомер будет под знаком фонаря.

Выход оркестра.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Кланяться надо?

Г.А. Да, разумеется, как и в первой части.

КОЧЕРГИН *(Кутикову).* Можно сделать так, чтобы оркестр выходил на контровом свете?

КУТИКОВ. Попробую.

Г.А. И Хор пусть выходит при контровом. Как только участники Хора встанут на места, музыка должна закончиться.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Но дойти до музыкальной точки необходимо?

Г.А. Разумеется, только кусочек музыки должен быть короче.

(Лебедеву.) Реплика!

ЛЕБЕДЕВ. «Но счастливая моя жизнь продолжалась недолго. Я прожил так только два года».

Г.А. Музыка! Перестановка на будуар Матье.

(Яковлевой.) Напрасно вы положили гитару. Олег Валерьянович сядет, и тогда вы все ему дадите.

(Музыкантам.) Как только Валентина Павловна и Олег Валерьянович устроятся, прошу весь оркестр обойти вокруг них.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Я думаю, всем не надо.

Г.А. Да, контрабас пусть останется.

ЛЕБЕДЕВ. А может, не выходить участникам Хора просто так? Пусть сразу же на музыке выносят реквизит.

Г.А. Правильно. И первыми из Хора выходят те, кто обставляет будуар Матье.

КУТИКОВ. Когда убирается свет в зале?

Г.А. С первыми звуками музыки.

Повторение начала второго акта. На фоне ковра Князь и Матье. Перед ними Холстомер. «Но счастливая моя жизнь продолжалась недолго...»

КОЧЕРГИН *(Кутикову.)* Надо осветить Князя и Матье.

КУТИКОВ. Сейчас играет мимика Евгения Алексеевича. Они не важны на втором плане. КОЧЕРГИН. А если 195-й? КУТИКОВ. Дымка?

КОЧЕРГИН. Конечно, тогда Матье и Князь будут как бы в воспоминаниях. У нас же прием воспоминаний Холстомера. КУТИКОВ. Оля, 195-ю. Г.А. О-о! Какая хорошая дымка. Сразу проявился прием воспоминаний.

Музыканты обходят ковер, обступают Князя и Матье.

(Музыканту с бубном). Встаньте, пожалуйста, на колено.

(Басилашвили). Олег, не трудно подтянуть к себе пуфик? Тогда скрипач может подойти к вам поближе, висеть над вами. Спасибо, а где ваша подушка? БАСИЛАШВИЛИ. Я сижу на ней.

Г.А. Не надо на ней сидеть. У нее другое предназначение. Вытащите ее и положите под голову. На золотистом фоне ковра получается портрет.

(Ковель.) Валя, вы должны быть выше, он у ваших ног. Давайте с романса. БАСИЛАШВИЛИ *(поет).*

Что прошло, того не жаль Догорит свеча. Утоли моя печаль Обнажи плеча...

489

¶Хорошо бы ввести сюда Феофана. Он бы вас обслуживал. Где Мироненко?

МИРОНЕНКО. Я здесь, Георгий Александрович.

ГЛ. Зайдите в будуар. Во время песни приготовьте шампанское, и как только Князь скажет: «Пей, Матье», — подхватите: «Пей-пей, Матье, шампань!»

(Басилашвили.) Во время тоста Матье выпейте шампанское и дайте глазами сигнал скрипачу, чтоб продолжал, он же не первый раз с вами, он вас хорошо знает.

(Гитаристу Смирнову.) Юра! На диалоге идут гитарные переборы.

БАСИЛАШВИЛИ. После песни я бросаю гитару Феофану, лобызаю Матье и говорю реплику...

Г.А. Попробуйте...

БАСИЛАШВИЛИ. Лобызнуть?

Г.А. Да.

БАСИЛАШВИЛИ. Может, лобызнуть ноги? Георгий Александрович, давайте уточним текст. «Я твой цирк не люблю», — оставить?

Г.А. Конечно.

БАСИЛАШВИЛИ. Дальше про то, что в цирке грязно и холодно, и что я Матье люблю.

Г.А. Да-да, все оставляем.

БАСИЛАШВИЛИ. С припева. *(Подмигивает скрипачу, поет.)*

«Ах, да без Матвея И без Луки

Пробка, словно птица, (Время, словно птица) Лягут на глазницы пятаки...

МАТЬЕ. Но-но-но.

КНЯЗЬ.

Поздно будет веселиться.

Бросает гитару, лобызает ноги Матье.

ГЛ. Капризнее привяжитесь к Матье: «Ну, скажи мне свое самое заветное желание». А когда она задумалась, вы сказали свое самое заветное: хочу на бега.

(Ковель.) А вы никак не ожидали этого. Хотел ваше желание, а сказал свое. И переход на следующий эпизод. Еще раз с начала.

Князь и Феофан в будуаре Матье.

(Мироненко.) Вместо: «Пей, Матье!» — скажите: «Пейте шампань, мадам, ситро жоли».

Стало быть, далее ипподром.

(Розенцвейгу.) Здесь обязательно нужна музыка бегов.

(Изотову.) Юра, на сегодня дайте какой-нибудь вальс. Стоп! Прошу весь Хор-табун выйти на сцену. Всех-всех-всех! С первыми звуками вальса все те, кто обставлял будуар Матье, уносят вещи за кулисы. Остальные, не занятые в перестановках, выходят на авансцену с атрибутами высшего общества. Сделаем променаж с биноклями, зонтиками, у мужчин трости, у женщин — шляпки. Кто свободен от перестановок? Ко мне, пожалуйста. Караваев с Федеряевой. Кто еще у нас свободен? Заблудовский и Смирнова? Коновалова и Чудаков? И тут же вместе со всеми прогуливаются Матье и Князь.

КОВЕЛЬ. А как же шляпка, накидочка? Я не успею одеться.

Г.А. Во время общего выхода переодевайтесь и выходите последними. *(Басилашвили.)* Помогите, пожалуйста, Вале.

БАСИЛАШВИЛИ. С удовольствием.

ИЗОТОВ. Какая реплика на вальс?

ГА. Князь: «На бега». Матье: «На бега». Потом фраза Евгения Алексеевича: «Это было самое радостное для меня событие». И сразу вальс.

ЛЕБЕДЕВ. А может, фразу перенести дальше?

Г.А. А почему?

¶ЛЕБЕДЕВ. Пусть сначала все ходят, гуляют. В зале: что это такое? И тут я про самое радостное для меня событие.

ИЗОТОВ. Тогда у меня реплика «На бега»?

Г.А. Пока — да. Проверим.

Внимание. Делаем переход с будуара Матье на бега. Реплика «На бега», и поищем диффузию смены одного эпизода другим.

Музыка! Смелее играйте прогуливающиеся пары. Должны быть бинокли, пока сыграйте с воображаемыми. Прошли, остановились, развернитесь в зал, рассматривайте ярусы. Это ипподром, там лошади. Будьте добры, широко распределитесь по авансцене.

(Кутикову.) Осветите ярко первый план.

(Суфлеру.) Тамара Ивановна, что у нас дальше по тексту?

ГОРСКАЯ. «Новый заезд, господа».

Г.А. *(Изотову.)* Надо сделать запись объявляющего: «Новый заезд, господа».

(Ковель и Басилашвили.) Это ваша реплика на выход.

ИЗОТОВ. Может, фразу сделать не в записи, а вживую через рупор?

Г.А. Хорошо бы, но у нас нет свободных актеров.

ИЗОТОВ. Как нет? Жора Штиль, Миша Данилов, Миша Волков.

Г.А. Спасибо, отличное предложение! Миша Волков занят, он играет офицера. Кстати, Миша, прошу вас сразу же выйти на первый план и встать несколько в стороне, вон там слева, с биноклем.

(Соколову.) Штиль и Данилов в театре?

СОКОЛОВ. Нет.

Г.А. Почему?

СОКОЛОВ. Они же не заняты. То есть, заняты, но в конце...

Г.А. Кто вам сказал? Вы подходили ко мне, спрашивали?

СОКОЛОВ. Нет. Извините, Георгий Александрович!

Г.А. Позвоните домой и попросите от моего имени приехать!

Реквизиторы приносят бинокли, зонтики, шляпки, цилиндры.

КОЧЕРГИН. Георгий Александрович, ни в коем случае нельзя участникам сцены ипподрома снимать сбруи совсем, достаточно снять их с головы, иначе будут висеть рубашки. Г.А. Вы слышали, что сказал Эдуард Степанович? Примите к исполнению. СОКОЛОВ. Штиль на концерте, Данилов, видимо, тоже.

Г.А. На будущее: спрашивайте у меня, кто занят, а кто свободен от репетиций. СОКОЛОВ. Понял, Георгий Александрович. Г.А. На будущее учтите, а сейчас вы за Объявляющего. Еще раз все сначала до того места, где остановились.

Просмотр сделанного и поиск пластического решения.

29 октября 1975 года

Дружным «О-о-о-о-о/» встретили актеры Валентину Павловну Ковель в костюме Матье. Несколько деталей, добавленных к униформе, превратили Табун в великосветское общество. Все костюмы основаны на общей фактуре — холстине.

Г.А. *(выходя на сцену).* Осветите первый план, чтобы я мог поговорить с артистами.

Среди участников Хора-табуна Данилов и Штиль. Г.А. говорит о нарушении приема, в случае, если Штиль и Данилов не вольются в массовые сцены в новом качестве, поскольку каждый из актеров, кроме Лебедева, Басилашвили и Панкова, играет в спектакле несколько ролей. В сцене ипподрома Данилов будет Управляющим заездами, Штиль — Половым, обслуживающим господ шампанским. После распределения и уточнения текста.

491

¶Как только началась скачка — никакого крика. Наоборот, шепотом, напряженно старайтесь произносить реплики.

(Изотову.). Юра, чтобы нам распределить текст, лошади должны пробежать не один, а три круга.

(Хору.). Давайте еще раз пройдем текст, чтобы в дальнейшем не было путаницы.

Во время сверки текста С. Е. Розенцвейг подошел к авансцене, подозвал музыканта и стал делать ему замечания. Рядом суфлер Т. И. Горская правит текст.

ГОРСКАЯ. Сеня, не надо так громко разговаривать, вы мне мешаете.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Вы мне тоже.

ГОРСКАЯ. Но я работаю.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Я тоже работаю!

ГОРСКАЯ. Сеня, милый, но вы можете отойти в сторону, а я не могу.

Розенцвейг тут же отошел. Г.А. спустился в зал, прошел к своему месту.

Г.А. Уберите свет в зале! Начали.

Переход со сцены в будуаре Матье на ипподром. С разных сторон появляются прогуливающиеся

пары.

(Заблудовскому.) Стоп. В чем дело? Почему вы опоздали?

ЗАБЛУДОВСКИЙ. Простите, Георгий Александрович, не успел разобраться с реквизитом.

Г.А. Разобрались? Давайте-ка второй акт сначала. Сцена у Матье маленькая, так что много времени мы не должны потерять.

(Кутикову.) Дайте свет в зал. С выхода оркестра, Хора, Ковель, Басилашвили, Мироненко все сначала.

(Горской.) Тамара Ивановна, прочтите реплику за Евгения Алексеевича.

ГОРСКАЯ. После кого он говорит?

Г.А. А разве у вас в экземпляре не отмечено?

ГОРСКАЯ. Вчера переставили реплику, я не успела отметить.

Г.А. Когда все вышли вперед.

ГОРСКАЯ. После кого?

Г.А. Ладно, я сам скажу.

РОЗОВСКИЙ. Я скажу, Георгий Александрович.

Выход оркестра, музыка, установка ковра, подушек, пуфика. Князь, Матье, Феофан.

Г.А. *(Чудакову.)* Женя, не надо ходить, как на похоронах, делово, вразрез музыке.

Басилашвили начинает петь. Останавливается.

БАСИЛАШВИЛИ. Что такое? Забыл слова романса. Извините, пожалуйста, Георгий Александрович.

Г.А. Не страшно. Не улеглось еще.

(Мироненко.) Сказали: «Пейте шампань, мадам, ситро жоли», и тоже прилягте у ног МАТЬЕ. Она и кучером не пренебрегает.

Князь поет:

Христос простил Иуде,

А мы простые люди... *(Басилашвили.)* Стоп! Вы знаете, меня смущает слово «простые». Во-первых, не толстовское слово. Во-вторых, у кого-у кого, а у Толстого нет «простых» людей. Спойте «мы ведь только люди», а то вместо княжеского романса получается «мы — мирные люди и наш бронепоезд».

Переход на сцену ипподрома.

ШТИЛЬ. Когда я выхожу?

Г.А. Как только дамы и господа окажутся в центре, выходите с подносом. Караваев, Заблудовский, возьмите бокалы с шампанским. ЗАБЛУДОВСКИЙ. Взять бокал? Г.А. Ну да, нельзя же, чтобы половой бегал просто так.

492

¶ЗАБЛУДОВСКИЙ. Что с ним делать?

Г.А. Выпить, разумеется, как полагается на всех приемах.

ЗАБЛУДОВСКИЙ. А потом?

Г.А. Потом половой подбежит, и вы поставите бокал на поднос.

{Штилю.) Начало сцены — ваше игровое место. Можете смело брать внимание на себя! «Мадам, месье, шампань!», «Силь ву пле, господа». Половой вполне мог овладеть смесью нижегородского с французским. Подойдете к одним, раздадите шампанское, подойдете к другим — раздадите. Потом соберете бокалы. Тогда целесообразно будет использовано сценическое время.

(Хору.) Можно свободно фланировать, но давайте, определим окончательную мизансцену, в которой вы должны оказаться.

Г.А. устанавливает каждому игровую точку.

(Данилову.) Как только актеры встанут в это положение вдоль авансцены — ваша реплика о заезде.

(Изотову.) На всю сцену, начиная с выхода, наложите фонограмму толпы, ее реакцию на скачки. Надо создать впечатление, что мы видим только аристократическую часть публики, а демократическая находится вокруг них. Если аристократическая реагирует внешне спокойно, то крики чиновников, лавочников похожи на атмосферу сегодняшнего стадиона. На фаворита они реагируют так же, как на Блохина в киевском «Динамо».

Еще раз выход господ.

Повторение сцены. Половой раздает бокалы, но не у всех забирает обратно.

(Штилю.) Жора, не надо забывать бокалы. Это означает просить двадцать человек повторить

все сначала.

(Волкову.) Когда возвращаете бокал, надо расплачиваться, в этой пьесе действие происходит не при коммунизме, а в феодальной России. Деньги еще не были отменены.

РОЗОВСКИЙ. Надо попросить реквизиторов принести ассигнации.

Г.А. Можно монеты.

РОЗОВСКИЙ. Если шампанское за монеты, это тоже коммунизм.

ГА. Золотые, Марк.

КАРАВАЕВ. У нас нет карманов. Негде держать деньги.

Г.А. В этом эпизоде они могут быть в руках. Еще раз.

(Данилову.) Сигнал к выходу актеров — несколько ударов в колокол, а потом, когда Шкомова и Алексеева повесят гирлянду, подойдите и прогуляйтесь с ней.

Офицер спорит с Князем: «Решает не лошадь, решает ездок!» — «Решает лошадь», — парирует Князь.

(Басилашвили.) Олег, на фразу «Решает лошадь», — вы должны сделать ошибку, оставив без присмотра Матье, которая незаметно перешла поближе к офицеру.

Внимание всем! В этом месте должен быть стоп-кадр, фиксирующий перегляд Матье и офицера.

(Изотову.) Озвучьте конфету, которую ест офицер, точно так же, как и сахар, который ел Милый в первом акте.

Стоп! Семен Ефимович! Если в течение сцены не играет оркестр, то никакого стоп-кадра не получится. Почему только один скрипач пиликает? Оркестр нужен. Давайте весь эпизод сопровождать музыкально-шумовой атмосферой.

Повторение сцены.

(Ковель.) Нет, не так пошла к офицеру, Валя. Сейчас, мягко говоря, поперла, как лошадь. А надо переглянуться с ним и, как бы разгуливая, чертя зонтиком какие-то узоры, оказаться около него.

БАСИЛАШВИЛИ. А я не замечаю ее исчезновения?

ГА. Нет.

БАСИЛАШВИЛИ. А чем я занят? Ведь я спорю с офицером ради нее?

493

¶ГЛ. Князь пришел на бега выставить в круг Холстомера. Эта мысль должна оформляться в вашем сознании еще в будуаре Матье. Не надо спорить с офицером впрямую. И Волков, и вы, попробуйте сыграть кусок через зал. На вашем месте, Олег, я бы даже прошел по краю авансцены к оркестру, взглянул на музыкантов. За это время Матье окажется рядом с офицером.

(Волкову.) Миша, не надо улыбаться, мне нравится, когда вы серьезны. Загадочный офицер, можно сказать, Арбенин.

КОВЕЛЬ. А можно я буду идти не по прямой, а между людьми?

Г.А. Я хотел это сделать, когда вы будете уводить Офицера... Ну, можно и сейчас.

Повторение сцены. Басилашвили—Князь невольно посмотрел на Ковель—Матье, когда она двинулась к Волкову—Офицеру.

(Басилашвили.) Знаете, Олег, даже хорошо, что вы зафиксировали Матье, идущую к Офицеру. Увидел, что пошла, и, увлеченный слежкой за бегами, забыл. А потом ее переход поможет вам в оценке исчезновения Матье. Вы вспомните, как она поплыла, и поймете, куда она делась. Так что не надо искусственно ее не видеть.

Князь вызывает Феофана, просит его поставить в круг Холстомера.

(Мироненко.) Почему вы не ушли? Вам же сказали поставить в круг Холстомера?

БАСИЛАШВИЛИ. Феофан не уходит, потому что у меня через несколько реплик есть текст, обращенный к нему.

Г.А. Но если Феофан не убежит, получается алогично, непонятно, почему он не выполняет приказ.

БАСИЛАШВИЛИ. Может, он убегает, а я его буду возвращать?

Г.А. О чем вы ему говорите — напомните.

БАСИЛАШВИЛИ. Первое: поставить в круг, второе: на повороте осторожней. Третье: выиграешь — пятьдесят рублей дарю!

Г.А. Весь этот текст давайте подряд. После каждого приказа Феофан убегает, а вы его возвращаете. Остальной текст переставим.

Повторение сцены.

ИЗОТОВ. Мне не видно из будки, когда Миша Волков кладет конфету в рот. Авансцена для меня, Георгий Александрович, мертвая зона. Мне не подхватить его точно.

Г.А. Буквального совпадения может и не быть. Офицер положил конфету в рот, а хруст может раздаться, когда угодно, он захрустит, когда захочет.

(Хору.) Необычное явление: извозчичью лошадь поставили в круг, а вы не отыгрываете. Давайте в этот момент построим общее перемещение. Попробуйте сами, а я уточню.

Г.А. корректирует перемещение каждого участника Хора.

Начните с решения поставить в круг Холстомера.

(Коноваловой.) А почему вы не перешли? Почему стоите на месте?

КОНОВАЛОВА. Вы мне не сказали, Георгий Александрович, только Чудакову.

Г.А. Но вы же вместе с ним в этой сцене?!

КОНОВАЛОВА. Да.

Г.А. Так что же он один уйдет и бросит вас? На кого?!

Сначала повторять не будем, дальше.

(Данилову.) Когда управляющий заездами объявляет, что в круг поставлена лошадь князя Серпуховского по кличке... Пауза! Оторвите рупор и встаньте в вопросительную позицию... Дескать, ваше сиятельство, подскажите, как зовут вашу лошадь. И когда объявляете «Хлысто-мер» — длиннее, больше гласных.

Скачки. Актеры выстроились вдоль авансцены.

Плохо следите за лошадьми. Одни в одну сторону смотрят, другие — в другую. Грязь. Должно быть общее одинаковое движение толпы по полукругу. Установите сами, кого из своих партнеров вы видите лучше всего, чтобы повторить его разворот.

ЗАБЛУДОВСКИЙ. Нет такого человека сейчас. Нам не сговориться. Мы стоим в одну линию и не видим друг друга.

¶БАСИЛАШВИЛИ. А может, построить сцену условно? Всем смотреть в одну точку вперед?

Г.А. Что значит «условно», Олег? В театре все условно. То, что у нас лошади бегут — это тоже условность. Но бегают-то они по кругу, иначе никто из зрителей не поверит, что они бегают!

Давайте сделаем так. Все развернитесь к окну Юры Изотова. И вот от окна звукооператора через ярус к окну Виктора Соколова. Начали! По центру остановились! Пошли реплики!

(Оркестру.) Здесь никакой музыки нет. Топот и все. Музыка только на уход Матье и Офицера.

Повторение сцены.

(Данилову.) А почему так вяло бьете в колокол?

ДАНИЛОВ. Это максимум.

Г.А. Как максимум? И потом мне нужна серия ударов!

ДАНИЛОВ. Колокол хилый, Георгий Александрович. От серии ударов он может оборваться. И ведь серии ударов не бывает. Тут один сигнал дается, как в наше время стартовым пистолетом. И все.

Г.А. Разве? Жаль.

БАСИЛАШВИЛИ. Нет, я знаю, Георгий Александрович, делается обычно так. Колокол: дрын-дрын-дрын, и лошади подъезжают. Дрын — открывают перегородку и помчались.

Г.А. Вот это мне и нужно!

Повторение сцены. Крики болельщиков.

Г.А. Очень хорошо кричат «наддай, наддай» Аэлита Шкомова и Лена Алексеева. Хорошо у Вали Караваева — мнимый покой, а Женя Соляков еще ничего не нашел.

РОЗОВСКИЙ *(тихо)*. Георгий Александрович, если уж следовать правде, то лошади должны идти против часовой стрелки, а у нас по часовой.

Г.А. Уверяю вас, Марк, никто этого не заметит.

ВОЛКОВ *(со сцены, громко)*. Георгий Александрович, до меня только что дошло: а ведь лошади должны бежать против часовой стрелки!

Г.А. Да?.. Ну, что ж, тогда попробуем начать с ложи Соколова через ярус к окну Юры Изотова.

Повторение сцены. Между столбами протянута гирлянда из искусственных цветов.

Вот что мне хотелось бы попробовать: нельзя ли, когда лошади рванутся, всем уйти за гирлянды, оправдав это столбом пыли, который на вас обрушился? Здесь остаются лишь Басилашвили...

БАСИЛАШВИЛИ. Мне не трудно отойти вместе со всеми.

Г.А. Нет, Олег, прошу вас остаться не потому, что вы больны. У вас получается хорошая позиция. А вместе с вами на первом плане останутся Матье и Офицер.

Переход Матье к Офицеру.

(Волкову.) Так же, как и Милый, остановитесь у столба, а Матье, как и Вязопуриха, поманит вас.

(Ковель.) Тот же зазывной жест, Валя, только платком.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Какая реплика на музыку?

Г.А. Взмах платком.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Вы видите платок?

СКРИПАЧ. Нет.

ВОЛКОВ. Может, подойдя к Офицеру, Матье откроет зонт?

СКРИПАЧ. Мы и зонта не увидим.

ВОЛКОВ. Ну, посмотрите! Вы даже не посмотрели, а спешите уведомить нас, что это невозможно.

ГА. Проверим! Ближе, ближе надо Матье подойти к Офицеру. Открыла зонт. Видно? Ну, и прекрасно!

495

¶*Топот лошадей.*

Усиливаем звук. Приближаем! Нет, не читается, что Холстомер выигрывает! Хорошо бы Князю добавить «вышел, вышел, вышел!» Удар тарелки. И Князь: «Пришел!» А все подхватили: «Пришел!»

31 октября 1975 года

Г.А. Приготовились к началу второго акта.

{Лебедеву.) Не надо выходить вместе со всеми. Выйдешь, когда Басилашвили, Ковель и Мироненко устроятся. Проверишь, готовы ли? Подождешь, когда оркестр доиграет до точки, и тогда скажешь реплику: «Счастливая жизнь моя... кончилась скоро. Я прожил так только два года».

{Басилашвили.) Нельзя ли облокотиться на ковер? Очень важно, чтоб была свободная, а не напряженная позиция.

Монолог Князя о том, как он не любит цирк, но любит Матье. Просит высказать заветное желание.

Мне кажется, надо снять тему разгула и развить тему опустошенности. «Эх, Матье, чего ты хочешь?» Нужна не разудалость, а тоска. Найдите секунду прострации. Вот! Опустошенный глаз.

{Мироненко и Ковель.) Когда князь останавливает песню, не надо заполнять паузу, пусть она будет чистой.

{Ковель.) Одно из двух: либо Матье знает русский язык, либо нет. Лучше — нет. Поэтому подпевать текстом не стоит, подпевайте на «ля».

{Басилашвили.) После песни хорошо бы облокотиться на Матье, как на предмет, как на ручку кресла... И задумался: «Я тебя люблю, Матье». Это должно быть на холостом ходу, то есть такое «люблю», чтоб мы поняли: вы никого не можете любить, не способны.

Повторение монолога Князя.

{Ковель.) «Я твой цирк не люблю, грязно там и холодно», — подтвердите, Валечка: «Саль эф-руа».

{Басилашвили.) Посмотрите на ее кривлянья, вы все это видите, и отсюда родится: «На бега». Чем больше вы относитесь к ней, как к своей вещи, тем острее будет потеря предмета, который у вас отняли. Матье — дорогой портсигар, зажигалка, вы привыкли к ней. И не то, что вы ее потеряли, — ее у вас отняли! Поэтому делаю все, чтобы догнать, вернуть свою собственность! Жестокий, холодный, никого не любящий эгоизм.

БАСИЛАШВИЛИ. А сейчас? Что сейчас? Надоела до смерти?

Г.А. Да! Раньше к ее номеру в цирке подъезжали, смотрели, аплодировали, заваливали цветами, подвозили домой. А теперь надоела.

БАСИЛАШВИЛИ. И сегодня что-то не то?

Г.А. Да! И от опустошенности, оттого, что сам не знает, чего хочет, возникают бега.

Повторение романса. Князь поет: «Лягут на глазницы пятаки». Матье: «Но, но, но!» Князь:

«Поздно будет веселиться».

{Ковель.) «Но, но, но!» — не простое кокетство, а вы почувствовали, что Князю тоскливо, поэтому и не хотите, чтобы он думал о смерти.

{Басилашвили.) И две крупные слезы скатились на «поздно будет веселиться».

Князь просит Матье открыть свое самое заветное желание.

{Ковель.) Матье сейчас должна заискивать, как собачонка, которой бросят сахар. Матье сейчас поместье подарят! И вдруг... на бега!?

{Мироненко.) Вы стоите перед Матье на колене, а говорите в зал. Почему?

МИРОНЕНКО. Ей?

Г.А. Конечно. Поставьте ей шампань на ладонь.

{Ковель.) Чтобы Кучер органично замолкал в паузах романса, закрывайте ему рот пальчиками и открывайте только с продолжением текста. Хорошо делаете движение юбкой: сидя, но создается впечатление танца.

¶*(Басилашвили.)* Если бы вы еще грассировали, было бы прекрасно! БАСИЛАШВИЛИ. Я боюсь это делать, хотя и хочу. Г.А. Почему боитесь, Олег?

БАСИЛАШВИЛИ. Когда я грассирую, попадаю в шарж. *(Показывает.)* Вот, вы смеетесь. Пародия. Не хотелось бы.

Г.А. Но если бы найти меру, это придавало бы дворянский лоск. БАСИЛАШВИЛИ. Тогда я буду пропускать «р», а не картавить. *(Показывает.)* Г.А. Конечно, только второй вариант, иначе получается еврейский театр.

Повторение сцены.

(Басилашвили.) Отдельно каждое слово: «Тогда я сам скажу твое самое заветное желание».

(Ковель.) Ручки к груди! Сейчас поместье подарит! И вдруг «На бега»... «Бега?» — посмотрите на Феофана, он вам покажет, что такое бега.

(Мироненко.) Конкретнее покажите Матье, что такое бега. Присвистните и сыграйте лошадь, покажите скачку: цок-цок-цок.

На авансцене — прогуливающаяся аристократия.

Долгая история перехода из одной сцены в другую. Попробуем сделать короче.

(Розенцвейгу.) Семен Ефимович, сразу же прошу — фортиссимо. Сказали «бега», и мы сразу же должны попасть в атмосферу праздника на ипподроме. Вялая музыка ничего не дает.

(Всем.) Переход должен быть чистым. «Бега!» Музыка и диффузия сцен. Заблудовский и Караваев, будьте добры, замените девочек, вынесите гирлянды. Цилиндры я бы попросил держать в руках. Повесили гирлянду, надели цилиндр, и сразу превратились в лорда и графа.

Повторение перехода на ипподром.

(Изотову.) А почему так поздно включается атмосфера?

ИЗОТОВ. У меня реплика: после выхода.

Г.А. Неправильная реплика. Только что я говорил о мгновенном переходе одной сцены в другую. Еще раз попрошу, товарищи, как это ни трудно, но повторить переход. Надо довести его до автоматизма. Оставим установку гирлянд девушкам, только будьте без шляп, поначалу они смущают.

(Кочергину.) Надо придумать для Данилова возвышение, чтобы он мог объявлять о бегах как с трибуны.

(Данилову.). Возьмите у реквизиторов ящик, поставьте его у столба, встаньте на него и оттуда объявляйте о заезде.

ДАНИЛОВ. Какой ящик?

Г.А. Любой, можно даже магазинный.

БАСИЛАШВИЛИ. Почему мы все вместе выходим на авансцену?

Г.А. Вывели лошадей, Олег, отсюда их лучше всего видно.

БАСИЛАШВИЛИ. Мы — высший свет? Анна Каренина?

Г.А. Да, но в ироническом плане.

Принесли ящик. Управляющий: «Прошу внимания!»

«Прошу внимания!» — современная фраза, ее быть не может!

ГОРСКАЯ. Ее и нет.

Г.А. Сразу же: «Конюшня господина Воейкова!» И все повторите: «Воейкова!»

Давайте сделаем стоп-кадр на фразу Офицера: «Решает не лошадь, решает ездок!»

БАСИЛАШВИЛИ. А выход из стоп-кадра?

Г.А. С началом музыки.

(Волкову.) Попробуйте фразу: «Решает ездок», — адресовать не Князю, а в зал. Загадочная личность, как Неизвестный в «Маскараде». Нет, неправильно! Скажите это, взглянув на Матье, иначе непонятно, где же она вам понравилась.

(Басилашвили.) «Решает лошадь», — и сразу же пари, остальное вымарываем, иначе топчемся на месте. «Держу пари!» И загорелись! Нашли, наконец, выход из своей тоски!

497

¶*(Мироненко.)* Князь приказал выставить Холстомера, побежали, одной ногой перепрыгнули через гирлянду, второй не успели, потому что у Князя добавления к приказу! Одна нога там, другая здесь, позиция распластанного человека с гирляндой между ног!

После перерыва просмотр наработанного материала.

Г.А. *{Хору.)* Ритмически уронили сцену повышения ставок на Холстомера. Ведь он выиграл скачки. Его, победителя, пытаются купить. Это должно быть кульминацией всей сцены, а сейчас самое завальное место.

ЛЕБЕДЕВ. В монолог перед погоней за Матье хочется вставить текст о том, что Холстомера загнали просто так, из-за князевой любовницы.

Около Товстоногова В. П. Куварин.

Г.А. Все, товарищи, спасибо, наше время истекло.

4 ноября 1975 года

Оркестр разучивает музыку сцены ипподрома.

Лебедев на авансцене импровизирует проходы аристократической публики. К импровизации Евгения Алексеевича подключаются Ковель и Волков. Лебедев предлагает сделать проходы почти пантомимическими, ироничными, задающими характерность персонажей. Влюбленная пара, половой, в ритме музыки проверяющий сдачу. Парочка стариков. Англичанин-лорд. Русский купец. Каждый показ — миниатюра. Все это вместе — маленький спектакль. В пантомимах есть что-то, напоминающее показ лошадей в сцене торга. Только там лошади напоминали людей, а здесь в людях есть нечто лошадиное.

Товстоногову нравится, он просит в течение репетиции вернуться к этой импровизации. А сейчас второй акт сначала.

Г.А. *(Басилашвили.)* Попробуем изменить ваш выход в начале второго акта. Раньше вам обставляли площадку, вы выходили, садились рядом с Матье, и только тогда начиналась сцена. Создавалось впечатление, что вы здесь давно сидите, никуда не торопитесь, а вот это меня и не устраивает. Мне бы хотелось, чтоб вы выходили с песней, с припевом романса и усаживались не условно, как артист, а как персонаж, приехавший вместе с Матье к цыганам в ресторан с предыдущей гулянки. Приехали. Только сели, как вас понесло дальше.

(Розенцвейгу.) Семен Михайлович! Семен Михайлович!

РОЗЕНЦВЕЙГ. Если вы меня, Георгий Александрович, то я Ефимович.

Г.А. Простите, Семен Ефимович, я уже не в первый раз за Буденного вас принимаю. Значит, вот что мы изменили. Начало оставляем как было. Чудаков и Козлов под кусок оркестровой увертюры обставляют площадку. Когда они закончили свою работу, даете припев романса, и с него начинается выход Князя, Феофана и Матье. Прошу рассчитать, Сенечка, переход из коротенькой увертюры в припев романса.

БАСИЛАШВИЛИ. Может, музыку начать с нашего выхода?

Г.А. Нет, в тишине обставлять сцену нельзя. Вот когда она обставлена, оркестр доигрывает

до точки и дает припев романса.

(Басилашвили, Ковель, Мироненко.) За время припева вы должны войти и устроиться на ковре... Еще раз сначала. Проверим выход на музыке.

Еще из кулис смех! Сыграйте приезд в кабинет ресторана! Вызовите музыкантов.

Молодцы, уложились. Очень хороший момент встречи с оркестром. И теперь вот что: сначала была бытовая сцена приезда, но как только сели, охватило такое щемящее чувство, что захотелось спеть, поэтому дали знак Феофану, и он протянул вам гитару.

Князь поет: «Лягут на глазницы пятаки». Матье: «но, но, но».

(Ковель.) Очень быстро понимаете русский язык. КОВЕЛЬ. Да, я плохо говорю, но хорошо понимаю.

¶

ГЛ. Даже человеку, хорошо понимающему русский язык, трудно понять, что такое: «Лягут на глазницы пятаки». Я не против ваших «но, но, но». Но! Хотелось бы, чтоб ваша реакция была в качестве затяжной оценки. И лучше, если «но, но, но» вы скажете после следующей строчки: «Поздно будет веселиться».

Е. А. Лебедев, В. П. Ковель

КОВЕЛЬ. Хорошо, а там можно я скажу: «Кес-ке-се пятаки?» Можно?

Г.А. Можно. Когда Феофан говорит вам: «Пейте шампань, мадам, ситро жоли», — сыграйте французское произношение. В слове «браво» его плохое французски на «о». «Саль эфруа», Валечка, ударение по-слово, а два. Выучите, пожалуйста. Для вас — это не одно но, вы — способная к языкам. это же неслож-

Переход на скачки.

{Хору.) Нет, скучно и бесцветно. Что хотелось бы увидеть? Сегодня перед началом репетиции Евгений Алексеевич, Валентина Павловна и Михаил Давыдович импровизировали ваши проходы. Они справедливо говорят, что в ваших костюмах высшего света «Анны Карениной» не получится. Они искали подчеркнуто иронический ход. Что мне понравилось? Они импровизировали в приеме спектакля предлагаемый ими способ существования — человеко-лошадиный. Причем, движения беззвучны, как в немом кино. Я прошу Валю Ковель, Мишу Волкова и Евгения Алексеевича: еще раз сымпровизируйте, пожалуйста.

Импровизация проходов. Актеры смеются и аплодируют.

Вот в этом ключе, братцы, и надо существовать в эпизоде. Евгений Алексеевич, Валентина Павловна и Миша очень точно продемонстрировали способ существования.

ЛЕБЕДЕВ *(актерам).* Я же от вас иду, понимаете? Вы сами невольно задаете прием, но не доводите его до конца.

Г.А. В данном случае музыка для вас. Чем откровеннее под музыку, тем лучше. Если уж делать пародию, то откровенно.

БАСИЛАШВИЛИ. А нам с Валей выходить в том же ключе?

Г.А. Вам нужно выйти на авансцену и неподвижно стоять в центре.

Объявления Управляющего заездами.

(Данилову.) Мне не нравится, что вы сзади. Давайте поменяем мизансцену. Постучал в колокол, выходите вперед, пройдите между парами и объявите в рупор. Распределитесь так, чтоб объявив, вернуться снова в глубину, к колоколу. Давайте попробуем... Нет, вы бытово говорите, а он глашатай, понимаете? Глашатай!

Управляющий объявляет, что в заезде участвует лошадь по кличке «Атласный» из конюшни мистера Уилкинстона.

Жалко, что не берете в объект Заблудовского. Ему должны аплодировать, а вы его не представили. И Воейкова — Валю Караваева — представьте. А почему на Воейкова нет общей реакции? Что это за преклонение перед иностранщиной?

КОВЕЛЬ. Может, реагировать условно?

Г.А. Конечно! Первый раз: «О-о-о-о!». Второй раз: «У-у-у-у!»

Повторение сцены.

(Данилову.). Хорошо в шпаргалку, объявляя, подглядываете, но надо это делать откровеннее.

Князь говорит Матье, что Атласный не выиграет. «По отчего, простите?» — встревает неизвестный Офицер.

499

¶*(Хору.)* Всем одновременно развернуться к Офицеру и застыть в мультипликационных позах.

(Басилашвили.) Переспросите: «Отчего?»

(Хору.) И всем, как марионеткам, развернуться к Князю. «Решает ездок», — давайте сделаем условный разговор из междометий, восклицаний. Какое странное несовпадение мнений у этого Офицера и Князя?!

Князь приказывает Феофану поставить Пестрого в круг. Управляющий спрашивает о кличке лошади. «Холстомер», — гордо объявляет Князь. «Хлыстомер?» — не случайно ошибается Управляющий.

(Басилашвили.) Холстомер, — вы объявляете впервые. Надо ярче подать кличку. *(Хору.)* На «Хлыстомер» раздалось светское «ха-ха-ха».

Скачки.

Попробуем сделать так: каждую из реплик повторять всем... «Ровнее-ровнее, Бычок!» — Схватите интонацию Караваева! Он делает ударение на «Бычок».

Холстомер бежит вторым. Князь: «...но верю, верю, кинет Пестрый на повороте!» Музыка. И Матье уводит Офицера.

(Басилашвили.) Олег, а что если сделать таким образом? Так взволновался, что когда Холстомер пришел первым, настолько спало напряжение, что ослаб, и вас повело?

БАСИЛАШВИЛИ. Меня подхватят или падать?

Г.А. Непременно подхватят. Вы — герой ипподрома!

ЛЕБЕДЕВ. Может мне, выходя, сказать: «Это был самый радостный день!»? А дальше: «А вслед за ним — самый несчастный!». Или не говорить? Пока только «радостный»?

Г.А. А где вставим продолжение фразы?

ЛЕБЕДЕВ. Олег будет искать Матье, а я вставлю текст, найду место. Нам надо договориться еще и о реплике на переход к погоне за Матье.

Г.А. Сделаем стоп-кадр. Выходя из него, дамы и господа снимут шляпы, превратятся в актеров и молча разойдутся в глубине в полукруг.

ЛЕБЕДЕВ. И я скажу, что он, не распрягая меня, погнал за ней.

ГОРСКАЯ. «И свистнул кнут»

Г.А. Не надо этот текст. Иллюстрация. Кнут прозвучит по радио.

ЗАБЛУДОВСКИЙ. Какая-то пустота существует здесь, Георгий Александрович. Мы не отыграли пропажу Матье.

Г.А. А я и не дал вам возможности отыграть пропажу. Она подразумевается в реплике Евгения Алексеевича.

Погоня.

(Кутикову.) Прошу дать контровой свет на Табун и три луча на троицу на авансцене.

(Лебедеву, Басилашвили и Мироненко.) Ничего не играйте, стойте статично.

ЛЕБЕДЕВ. Значит, на выходе после победы на скачках я говорю: «Это был лучший день в моей жизни», — а после исчезновения Матье: «А вслед за самым счастливым днем наступило самое большое несчастье»?

Г.А. Попробуем.

(Изотову.) Подкрепите фонограмму ударом бича.

Повторение погони. После перерыва репетиция с эпизода «Холстомер выставлен в круг».

(Изотову.) Держите атмосферу скачек до тех пор, пока Холстомер не выиграет. Не надо снимать топот совсем. Чуть приглушить, но не снимать звук.

ИЗОТОВ. Но актеров не будет слышно.

Г.А. Не беспокойтесь об этом. Тогда уже у меня будут претензии к ним, а пока к вам. А до скачек был очень слабый звук трибун.

ИЗОТОВ. Мне казалось, трибуны звучали громко.

Г.А. Я вынужден согласиться с предложением Олега Басилашвили. Не получается общее перемещение объекта внимания, когда Хор следит за бегами. Давайте смотреть в центр яруса. Еще раз.

Плохо сыгран процесс оценки первого места Холстомера. Поздравления Козлова, Караваева не слышу.

¶500

¶501

¶*(Басилашвили.)* Сейчас «вот вам и извозчичья» — вы кричите, а все равно вас в общем шуме не слышно. Перенесем реплику на выход Холстомера. Представьте его и поцелуйтесь с ним. А потом уже общая реакция.

Встаньте в обнимку, как два лучших друга: Князь и Холстомер! И в это время хорошо бы подойти Управляющему заездами.

Управляющий заездами приносит тысячу рублей — проигрыш Офицера, и передает его слова:

«Решает не лошадь, решает ездок!»

(Данилову.) «Офицер просил вам передать» — посмотрите на то место, где стоял Волков, чтобы и вы, и мы поняли, о ком идет речь. Сейчас вы слишком пренебрежительно относитесь к Князю. Управляющий наглый, но он же понимает, кто перед ним. Поскольку оркестр замолк, проходя мимо него, дайте сигнал, кивните: мол, я все сказал, а вы валяйте, играйте дальше.

(Хору.) После реплики Князя «Матье, где Матье?» хорошо бы отыграть: да уж, извините, у вас из-под носа увели даму. И на этой оценке снимаете шляпы, цилиндры и превращаетесь в артистов. Или лучше так: не надо расходиться в полукруг, уйдите со сцены вообще, а после погони вернитесь и сядьте на свои места в мизансцену первого акта, когда Холстомер начал свой рассказ.

(Оркестру.) «Матье, где Матье?» — хорошо бы, чтоб вы тоже растерялись, остановились врозь.

Погоня и монолог Холстомера о своем крахе.

«На следующее утро мне принесли воды, я выпил и уже навсегда перестал быть той лошадью,

которой был раньше», — реплика на куплет «Трудна, лошадка, жизнь твоя...»

Холстомер говорит о том, как его мучили и калечили, — «лечили, как говорят люди». (Лебедеву.) Нужен пластический рефрен. Как и в первом акте, хорошо бы подойти от столба к бочке... Значит, последняя реплика: «Я снова здесь и никто меня не узнал, кроме Вязопури-хи»? И что дальше? Дошли до второй сцены торга?

ЛЕБЕДЕВ. Да. Но я бы еще хотел здесь при переходе на сцену торгов спеть:

«Стоженку забыть, И вспомнить нечего. Жизнь меня лечила Да калечила. Г.А. Женечка, это же все есть в монологе Холстомера. Масло масленое. ЛЕБЕДЕВ. Но какой-то музыкальный переход все равно нужен?! РОЗЕНЦВЕЙГ. С музыкальной точки зрения, «Стоженку забыть...» — песня плохая. Г.А. А можно из первого акта «Конь стогривый, конь стоглавый» только в минорном плане? РОЗЕНЦВЕЙГ. Попробуем.

Г.А. *(Хору)*. На мелодию вы должны, натянув постромки, медленно подняться и перестроиться в сцену покупки лошадей. Только вместо Генерала здесь уже будет его сын Бобринский.

Переход на эпизод «Торг».

Спасибо! У нас еще минут тридцать. Давайте посмотрим все, что сделали сегодня. *(Хору на бегах.)* Плохо реагируете, братцы. Дайте мне возможность сказать: «Это преувеличение, это уж слишком».

—Правдивее стали?

—Воспитали так, Георгий Александрович, что поделаешь?

Г.А. *(Басилашвили.)* Не в том качестве существуете в погоне. Потеря вещи, собственности привела к тому, что Князь обезумел. Только тогда происходящее будет иметь смысл.

5 ноября 1975 года

Установка света. Э. С. Кочергин предлагает, Е. М. Кутиков командует, осветитель Оля в регуляторной пробует. Помощник режиссера Виктор Соколов торопит: «Надо начинать репетицию. А свет еще не поставлен. И опыт подсказывает, что сейчас выйдут

¶актеры и будут возмущаться, мол, темно». Но вот проявляется баланс контрового и лобового света, и уже нет ощущения темноты. Кочергину начинают нравиться картинки. Кутикову тоже. Но еще бы полчасика. Уже торопит вошедший в зал Г.А.: «Давайте начнем, а вы продолжайте работать». Но Кутиков смеется: «Актеры не дадут. Им сразу результат нужен». Г.А. обещает завтра дать лишний час на установку света. Кочергин тихо Кутикову: «Задушить бы всех актеров, чтобы не мешали высвечивать декорации». — «Шутите?» — «Кто вам сказал?»

Г.А. Басилашвили еще нет?

СОКОЛОВ. Нет, Георгий Александрович.

Г.А. Тогда давайте попробуем сцену смерти Холстомера.

КОВЕЛЬ. Но если Олег появится, мы вернемся к сцене «Торга»?

Г.А. Конечно. Причем Мари должна быть беременна, так что надо договориться с костюмерами о соответствующем костюме.

ЛЕБЕДЕВ. В сцене смерти нужна музыка. Я бы хотел ее послушать.

Г.А. *(Розенцвейгу.)* Вы приготовили запись?

РОЗЕНЦВЕЙГ. Нет, Георгий Александрович.

Г.А. А почему? Я же вас просил.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Я думал, что сегодня будет репетироваться сцена с Бобринским.

Г.А. Правильно, но уже сегодня я мог бы дойти до конца спектакля. Завтра репетиция в двенадцать, запись должна быть готова.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Запись сделаем, но идеальной чистоты не будет.

Г.А. Идеальной чистоты я и не требую, мне нужна черновая фонограмма.

(Штилю, Лебедеву.) Сделаем повторение куска первого акта: Холстомер у столба, Конюх точит нож. *(Данилову.)* Выходит Конюший.

ДАНИЛОВ. Откуда?

•Г.А. Из противоположной Конюху кулисы. Подойдите к лошади, поднимите подбородок Евгения Алексеевича. Он скажет: «Лечить, видно, будут, пускай». И в это время надо Конюшему и Конюху сойтись плечо к плечу. Р-раз! Взмахнуть ножом и спокойно разойтись.

ШТИЛЬ. Мне лечь спать на свое место?

Г.А. Нет, уйти...

(Соколову.) Басилашвили еще не пришел?

СОКОЛОВ. Нет.

Г.А. Ладно, займемся этой сценой... Эдуард Степанович здесь?

КУТИКОВ. Вышел

Г.А. Жаль. Хотел посоветоваться.

КУТИКОВ. Он сказал: проверит работу цехов и вернется.

Г.А. Тогда давайте посоветуемся с вами. После удара ножом не могли бы мы сделать вспышку?

КУТИКОВ. Вспышку?

Г.А. Да, знаете, последняя секунда жизни, как светлый оставленный след.

КУТИКОВ. Но при вспышке засветится задник!

Г.А. Это и нужно! Тут необходимо, чтобы оформление Эдуарда Степановича сработало! Задник сыграл!

КУТИКОВ. Понял, но у меня предложение: перед вспышкой почти вырубка, секунда, тогда вспышка лучше сыграет.

Г.А. Хорошо. Приготовьтесь, сделаем пробу.

ШТИЛЬ. Георгий Александрович, у меня реплика вылетела. После убийства у меня текст: «А ведь тоже лошадь была».

Г.А. Скажите этот текст перед убийством. Это будет сильнее: говорить о живой лошади, как о мертвой.

ШТИЛЬ *(суфлеру).* Тамара Ивановна, отметьте. Тогда после Евгения Алексеевича: «Лечить, видно, будут, пускай», — я скажу: «А ведь тоже лошадь была».

Г.А. Приготовьтесь. С выхода Конюха и Конюшего.

¶ШТИЛЬ. Еще вопрос: можно ли попросить оркестр дать мне раза четыре поточить нож, а потом в этом ритме начать музыку?

Г.А. Можно. *{Кутикову.)* Приготовьтесь, удар ножа, темнота, блиц, свет!

После пробы.

ЛЕБЕДЕВ. Я бы хотел не просто упасть, а сыграть пантомиму смерти. С бабочкой. Г.А. Давайте попробуем.

Удар ножа, темнота, блиц, свет! Рядом с Холстомером кружится бабочка. Он медленно падает. После пробы.

ЛЕБЕДЕВ. Я не знаю, если это долго...

Г.А. Нет-нет, не только недолго, а я бы увеличил пантомиму. А что если после удара ножом, когда Конюх и Конюший ушли, ты упал, но вдруг стало светло, ты встаешь, и идет пантомима воспоминаний самых светлых моментов жизни, которая заканчивается той же мизансценой падения?!

ЛЕБЕДЕВ. А может тогда не падать первый раз?

Г.А. Хорошо бы упасть. Первое падение обманное. Все думают: убили, а Холстомер жив в своем воображении.

ЛЕБЕДЕВ. Душа еще жива?!

Г.А. Конечно!

{Кутикову.) Значит, не только вспышка, а резкая длительная перемена света с темноты на сказочный. По ощущению зала должен возникнуть «лошадиный рай».

Лебедев импровизирует пантомиму. Знакомство с бабочкой, любовь, измена, триумф...

{Лебедеву.) После триумфа отступай назад, облокотись о столб. И снова падение, но уже не обманное, а всерьез.

В зале кто-то плачет. В голос. Г.А. оборачивается. Это, оказывается, кто-то из актеров, участников Хора.

По-моему, хорошо, что именно такая смерть — «Лошадиный рай»?!

— Вот он катарсис!

Г.А. Да! И мне нравится, что мы органично переходим в этот эпизод! Очень хорошо, Женя, только хотелось бы сузить радиус пантомимы.

ЛЕБЕДЕВ. Я думал: вся площадка моя?!

Г.А. Нет-нет, лучше сыграть у центрального столба.

{Кутикову.) К завтрашнему дню приготовьте свет этого эпизода: локальный круг, в котором стоит Евгений Алексеевич, и розовый свет рая.

На сцене Олег Валерьянович Басилашвили.

БАСИЛАШВИЛИ. Георгий Александрович, извините, пожалуйста, задержали у врача.

Г.А. Да-да, я в курсе, Олег! Прошу общего внимания! Давайте, товарищи, с монолога Холстомера после погони.

ЛЕБЕДЕВ. Можно две минуты сверить текст с Тамарой Ивановной?

Г.А. Конечно. И не забудьте изменение: репликой на «Конь стогривый, конь стоглавый», и, соответственно, на переход в сцену «Конного завода» должна быть фраза: «И вот я здесь. И меня никто не узнал, кроме Вязопурихи».

ГОРСКАЯ. У Толстого: «И меня никто не может узнать...»

Г.А. Тамара Ивановна! Я говорю не о том, что есть, а о том, что должно быть!

ГОРСКАЯ. Вы сами просили: бороться с искажением текста Толстого! Вы приказали мне следить: текст Толстого не искажать!

Г.А. Тамара Ивановна! Вы слышите меня? Мы уже видели, что Холстомера никто не узнал! Поэтому не может быть фразы в настоящем времени! Надо подвести итог воспоминаниям!

ГОРСКАЯ. Не кричите, я уже исправила текст в экземпляре.

503

¶*После сверки текста Евгений Алексеевич повторяет монолог. Переход в сцену «Конюшня Бобринского».*

Г.А. *(Волкову.)* Зашел в конюшню, оглянулся: ну и гость, черт его возьми. Прошел еще глубже, снова оглянулся.

БАСИЛАШВИЛИ. И я вхожу?

Г.А. Да, но поддерживаемый Конюшим. Князь старый, сам идти почти не может.

КОВЕЛЬ. Если я беременна, мне трудно стоять, надо сесть.

Выносят пуф. Повторение сцены. Проба не устраивает, пуф уносят.

Г.А. *(Ковель).* Попробуйте говорить на ходу, ни на секунду не задерживаясь.

(Волкову.) Хорошо, что Серпуховской — гость назойливый.

Еще раз с выхода Мари.

(Ковель.) Когда Князь принимает Мари за Матье, увидел вас: «Матье-е!» — скажите: «Пардон, не понимаю».

(Басилашвили.) И тогда Князь: «Ах да, Мари!»

(Волкову.) Тут Бобринский развел руками: ну что с ним делать? Жест Мари платочком: иди, я попробую покончить с ним. И вслед Мари: «Я сейчас». Вот старый болтун, маразматик, ведь не уйти! Не слушайте то, о чем болтает Князь. Вот когда он замолчал, повернитесь к нему: «Я хотел тебе сказать...» А Князь заснул. Тогда громко: «Я хотел тебе сказать...» И Князь проснулся.

Бобринский показывает Серпуховскому лошадей. Серпуховской не смотрит. Он погружен в воспоминания. Ему кажется, что прошло время бездумной страсти, когда жили сердцем, ради удовольствия.

(Басилашвили.) В этом качестве, Олег, ваш монолог никто не будет слушать. Если не последует взрыва, если вы вдруг не возмутитесь, монолог так и останется одноритмичным, и зрители заснут. «Вы — нынешние — ничего не понимаете, торгуете, а для удовольствия жить не умеете!» Это не просто ворчанье, это должен быть всплеск, в котором вы должны дойти до захлеба! «Тоже мне, устроил показуху, будто я в лошадях не разбираюсь! Уж если кто и был в них знаток, то это я!» Тогда вы завоюете право на второй ностальгический внешне спокойный кусок: «Вот у меня был мерин: Пегий, Пестрый... Вот на этого старого мерина похож...»

Выходит Фриц—Мироненко — слуга Бобринского. Серпуховской принимает его за Феофана.

ВОЛКОВ. И я вижу, что Князь в полном маразме.

Г.А. Да, надо найти повод убраться отсюда.

КОВЕЛЬ. Я позову его: «Мон шер».

ВОЛКОВ. И я пошел.

Г.А. *(Басилашвили.)* Попробуйте снять сапог и засните. Князь решил, что он уже не в конюшне, а в доме, в покоях. И Конюший с Фрицем унесите его прямо в кресле.

Стоп! Да, но нет же встречи с Холстомером?

Давайте эту сцену с начала, чтобы Тамара Ивановна успела записать все изменения. Переход с монолога Холстомера через «Конь стоглавый...» на конюшню Бобринского.

Д. М. Шварц говорит, что сама роль Мари лишняя, ничего не решает в сцене. Г.А. считает, что «Мари нужна для того, чтобы обнаружить сходство с Матье и тем самым подчеркнуть, что Серпуховской живет прошлым».

(Басилашвили.) Сделаем так, Олег. Вас ввели, и вы сразу увидели Холстомера.

БАСИЛАШВИЛИ. Я узнал его?

Г.А. Что-то знакомое, а что — не помню. И ушли к центру сцены, сели в кресло. *(Волкову.)* Показ лошадей бессмысленный! Не говоря уже о торге. Гость пожелал посмотреть, а сам ничего не видит.

Бобринский: «Вот эту я у Воейкова купил». Серпуховской: «У Воейкова?»

(Басилашвили.) «Воейков». Что-то знакомое, да, Олег? Где-то слышал эту фамилию. И снова посмотрел на Холстомера.

¶*(Волкову.)* Вот, перепутал жену с какой-то Матье.

(Ковель.) Скажите, я ведь вымарал из начала первого акта текст про ухаживания Князя за вами? Там не к месту, Князь еще не был задан, а вот сюда бы вставить тот вымаранный текст.

КОВЕЛЬ. Там фраза «за мной ухаживает». Я скажу так: «Пойдем, мон шер, он невозможен, за мной ухаживает».

Г.А. Только не «ухаживает», а «ухаживал». Только что, но не здесь, а там, в доме. В моем-то беременном положении? Скажите про ухаживания, как про абсурд. Князь вам надоел уже в гостиной. Перед чаем вдруг захотел посмотреть лошадей!

(Волкову.) Мари ушла, и не торопитесь, Миша. Подошел. «Ты нынче пьешь, Князь?» Опять болтает. Должно быть, мучительно трудно слушать его болтовню. И только врожденная светскость не позволяет нахамить ему.

(Басилашвили.) На последней фразе засните. А Бобринский будет вас будить.

ВОЛКОВ. А может быть, пока он спит, мне попытаться уйти? Тем более, у меня есть причина: он будет просить денег, я же знаю.

Г.А. Но у вас же потом диалог с Князем.

ВОЛКОВ. А я вернусь. Он проснется, и я вынужден буду вернуться к нему.

Г.А. Нет, Миша, в уходе есть какая-то искусственность. Вам нельзя уходить. Проклятая светскость, этикет заставляет вас развлекать его.

Проснулся Серпуховской и стал рассказывать о Холстомере, о Матье. Вспомнил строчку романса: «Лягут на глазницы пятаки».

(Басилашвили.) «Лягут на глазницы пятаки». Это надо не говорить, а старческим голосом спеть. Да, какие вещие слова: «Поздно будет веселиться». И опять заснул.

(Волкову.) Где вы зовете Фрица?

ВОЛКОВ. Здесь.

ГА. Молча покажите Фрицу на Князя. Пусть Фриц его будит.

(Мироненко.) Когда Серпуховской проснулся, увидел Фрица и назвал его «Феофан», Фрицу можно сказать: «Битте?»

(Волкову). Совсем обезумел. Взял и принял Фрица за какого-то Феофана. Дайте понять Фрицу, что Князь не в себе. Опять Князь заснул. Дайте Фрицу знак, что вас пора выручать.

(Мироненко.) Вас понял, будет сделано.

Что дальше?

КОВЕЛЬ. Дальше я. «Мон шер! Иди сюда, мне дурно!»

Г.А. Откуда взялось «дурно»? Товарищи, весь приставленный к Толстому текст, все рудименты, отсебятину необходимо убрать. Другое дело: мы монтируем толстовский текст, переставляем фразы... Но основа — Толстой.

КОВЕЛЬ. Но это не отсебятина, Георгий Александрович. У меня текст пьесы: «Мне дурно!»

Г.А. Да? Но логики нет. Если бы вы всю сцену простояли в конюшне, то к этому моменту реплика прозвучала бы органично. Давайте так. «Мне дурно» скажите при первом уходе, а сейчас: «Чай готов».

Бобринский и Мари ушли. Князь обозвал Фрица свиньей.

(Мироненко.) Фриц немец, но «свинья» он понял. Развернитесь на нас, переждите монолог Князя, помогите ему подняться и ... унесите его кресло. Пусть выходит из конюшни сам, как хочет. И как сможет.

(Басилашвили.) Тихонько идите к Холстомеру. Всмотритесь в него.

ЛЕБЕДЕВ. А я тихонько заржу.

БАСИЛАШВИЛИ. Постояли, постояли, и я отмахнулся от Холстомера, не узнал его.

ГА. И ищите выход. Почему бросили? Куда идти?

БАСИЛАШВИЛИ. И на уходе, в поисках дверей, Георгий Александрович, у меня же есть хороший текст!

ГА. Какой?

БАСИЛАШВИЛИ. «Как же я устал жить! Но-но-но-но!»

¶

Холстомер — Е. А. Лебедев

Г.А. Олег! Женя! Подойдите друг к другу! Вот она — ваша встреча! Всмотрелись в Холстомера, тот ржанул тихонечко. И Князь ему сказал...

БАСИЛАШВИЛИ. «Как же я устал жить!»

Г.А. *(Лебедеву.)* Хорошо бы положить голову на плечо Князю!

(Басилашвили.) А Князь не узнал, отпрянул: «Но-но-но-но!»

Заслужили перерыв.

В перерыве из разговора с Георгием Александровичем.

«Вы не слышали в ВТО мой рассказ о Питере Бруке? Нет? Он говорил об импровизации содержания. Что это значит? Берется за основу какая-то легенда и на основе ее импровизируется новая. Актер, скажем, Шекспир, записывает, и получается «Гамлет» Шекспира... Вот примерно этим мы и занимаемся. После перерыва.

Давайте с конца монолога Евгения Алексеевича после погони за Матье.

ВОЛКОВ. Мы с Валей Ковель поняли, Георгий Александрович, что сцена должна идти в совершенно другом градусе. Князь уже до конюшни, дома, вывел нас из себя.

Г.А. Мы выясняли логику, поэтому не страшно. В дальнейших репетициях попытаетесь набрать.

Выход Серпуховского — метаморфоза: превращение прекрасного в безобразное.

(Волкову.) Не надо сразу кричать: «Князь!!». ВОЛКОВ. Но он же довел нас?!

Г.А. Довел, но только здесь мы должны видеть, как лопнуло терпение. Но постепенно, чуть позже, а пока старайтесь сдерживать себя: на, покури, Князь, может быть, ты проснешься. *(Ковель.)* А почему вы не прореагировали, что Князь назвал вас Матье? КОВЕЛЬ. Я давно поняла, что он маразматик, он уже дома заморочил нам голову. Г.А. Но он же первый раз назвал вас Матье?! Он морочил вам голову ухаживанием, еще черт знает чем, но не этим!

(Волкову.) «Ты пьешь, Князь», — подложите: что же с ним делать?

(Басилашвили.) «Холстомер! Холсты мерил!» И посмотрите на Холстомера. Запал он вам в голову. И добавьте: «На него очень похож!» И попытка встать... Первая — неудачная. При второй вам помогает кто-то, без него бы вы не встали. Кто же вам помогает? «А, Феофан?» Обрадовался. Оказывается, Фриц?! Какой-то Фриц. Все смешалось в этой жизни. И пошел к лошади.

(Лебедеву.) А Холстомер к Князю. Узнает или нет? «Как я устал жить» — узнал! И я устал! Надо, Женя, положить ему голову на плечо. Не торопитесь. Дайте нам почувствовать, что нашли друг друга. И «но-но-но-но!» — ты кто? Знай место! Нет, не узнал. Хороший кусок встречи Князя и Холстомера. РОЗЕНЦВЕЙГ. Тут может быть музыкальный акцент. Вот такой. Г.А. Хорошо. И реплика Холстомера: «Да и где ему было меня узнать!» Весь Хор, развернитесь вслед уходящему Князю.

(Хору.). Давайте здесь вставим толстовский текст: «Бывает старость величественная. Бывает старость гадкая. Бывает — жалкая. Бывает гадкая и жалкая вместе».

Распределение текста.

И дальше свет становится локальным: столб, Холстомер — и повторение куска из первого акта: «Что-то больно чешется».

Раннее утро. В конюшню входит Бобринский. Замечает больного мерина. Будит Ваську-Конюха. Приказывает зарезать лошадь. Когда барин уходит, Васька бьет Холстомера ногой. Обоим больно.

¶*(Штилю.)* После удара добавьте текст, Жора: «У-у-у, скотина пегая, Конюший придет — узнаешь». И идите точить нож. ХОР:

О, смертный, жизнь проходит быстро, И это, может быть, не зря. Ее коротенький обряд Тобой досель не познан... *(Хору.)* Не надо лишних движений. Опустите руки. Встаньте, широко расставив ноги. *(Кутикову.)* Не надо так сильно освещать сцену. Иначе не будет контраста в выходе

на «лошадиный рай».

После пантомимы Лебедева: воспоминания и смерть Холстомера.

Ну вот, в черновике добрались до финала. Дальше поклоны.

В глубине зала Марк Розовский что-то говорит Басилашвили, тот встает и, стараясь не хромать, стремительно идет к Товстоногову.

БАСИЛАШВИЛИ. Георгий Александрович, есть предложение! Давайте в финале попробуем добавить толстовский текст.

Г.А. Олег, мне Марк Григорьевич уже говорил об этой вставке. Я считаю ее излишней. Спектакль достиг высшей точки. Дальше только спад.

БАСИЛАШВИЛИ. Георгий Александрович, спектакль начинается с текста Толстого. Почему он не может им и закончиться?

Г.А. Предел зрительского терпения исчерпан!

БАСИЛАШВИЛИ. Георгий Александрович, все в ваших руках, но давайте попробуем! Вы же всегда за пробу!

Г.А. Давайте.

БАСИЛАШВИЛИ *(Лебедеву).* Вы у своего столба. Я у своего. Попробуем?

Лебедев говорит о том, как пригодилось волкам мясо Холстомера. А еще одному мужику череп Холстомера и кости.

Басилашвили: «Ходившее по свету, евшее, пившее тело Серпуховского убрали в землю гораздо позже... Ни кожа, ни мясо, ни кости его никуда не пригодились».

Г.А. Хорошо! Эти две фразы и будут последними в спектакле. Будем считать, что мы сделали черновой набросок, который завтра будет разрабатываться.

6 ноября 1975 года

Заканчивается установка света. Помощник режиссера командует монтировщиками. По сигналу распахиваются куски холщового задника. И впечатление, будто обнажается лошадиная плоть. «Вглядитесь внимательно, видите, плоть эта состоит из роз. А знаете —

почему розы? Понимаете, мы ищем Рай. Лошадиный рай», — говорит Кочергин.

Г.А. Розенцвейг здесь?

РОЗЕНЦВЕЙГ. Здесь, Георгий Александрович, здравствуйте.

Г.А. Доброе утро, Сенечка, как прошла запись, продуктивно?

РОЗЕНЦВЕЙГ. Черновой вариант сделали, но потом придется переписать.

Г.А. Перепишем-перепишем, главное, что сегодня есть рабочий вариант.

Миша Волков и Валя Ковель! Вы не могли бы спуститься ко мне со сцены? Не хочется с утра кричать через весь зал. Знаете, что меня не устраивает в сцене с Князем? Открытый конфликт. Отсутствует светский этикет. Вы не скрываете своего отношения к Князю, неприязни, и вам не важно, заметит это Князь или нет? Отсюда вытекает лобовое, как правило, неинтересное столкновение... Вам важно скорей от него избавиться и все! Я это понимаю с первой минуты, и далее скука. Вы упрощаете свою жизнь. Зачем? Лобовое столкновение никогда не дает глубины характеров. Вот и вы подтверждаете правило, лишая себя возможности сыграть слой светского воспитания! А попробуйте не торопиться...

¶КОВЕЛЬ. Я поняла, Георгий Александрович, высокий ритм...

Г.А. Да, при медленном темпе. Надо проявить отношение к Князю не в прямом напоре на него, а во внутреннем монологе, в переглядках, поворотах. Причем все обстоятельства остаются: и то, что он надоел, и то, что в старческом маразме...

КОВЕЛЬ. И то, что довел меня своими ухаживаниями.

Г.А. Да, но вы должны преодолевать эти препятствия в пределах светской воспитанности.

КОВЕЛЬ. И еще мне кажется, что у таких хозяев лакей должен быть полной противоположностью Феофану. Он все понимает, все видит, слышит, но в критические моменты даже бровью не поведет.

Г.А. Правильно. Мироненко здесь? Спуститесь сюда, пожалуйста. Если Феофан был, по словам Холстомера, копией своего господина, то здесь вы должны создать полный контраст поведению своих хозяев. Они изнемогают в обществе Князя. Фриц это видит, но нем, как рыба. Хитрый,

все понимающий, вышколенный немец, который нюхом чувствует, когда кивнуть, когда подскочить и что-то сделать, а когда молча, как статуя, стоять.

КОВЕЛЬ. Деловой человек.

ВОЛКОВ. Своего рода Штольц.

Г.А. Тогда у Серпуховского будет лишний повод сказать: как вы живете? Вы не знаете, как надо жить! Надо получать удовольствие от жизни, а не быть такими сухарями, для которых самое важное — дела и деньги.

ВОЛКОВ. Так может сразу задать Фрица? Пусть он вместо Конюшего выводит Князя?!

Г.А. Правильно! Миша Данилов! Князя будет выводить Фриц, а не вы. Нужно, чтобы он с самого начала был задан в сцене. Да и по жизни это вернее. За Князем ухаживает лакей хозяина, а не Конюший.

ДАНИЛОВ. Пожалуйста, я не в обиде.

Г.А. Тем лучше. Начнем.

Поддерживаемый Фрицем, выходит Князь.

{Басилашвили.) Все-таки, несмотря на то, что Князь дряхлый, в нем есть еще врожденная стать. Увидел лошадей и воспрял духом! Освободитесь от Фрица. Прочь, дальше я иду сам.

Стоп! Мишу Данилова освободили от проводов Князя, он растерялся и невразумительно стоит. Займите место у столба перед колоколом.

Бобринский показывает Князю лучших лошадей. Первую из лошадок играет Елена Алексеева.

Стоп! *(Данилову.)* Вы ведете лошадь, а расстояние от руки до Лены Алексеевой все время меняется. Почему?

ЗАБЛУДОВСКИЙ. У нас же уздечки, Георгий Александрович, а сегодня мы без костюмов. Вы сами разрешили не надевать.

Г.А. Костюмы можно не надевать, а уздечки обязательно.

(Алексеевой.) Я прошу вас использовать в танце все пространство. Пойдите вдоль мужского ряда, а потом по авансцене к столбу.

Бобринский приказывает Фрицу принести сигары для Князя.

(Мироненко.) Медлительность не годится, Юзеф. Вышел, вернулся, и все быстро, четко.

МИРОНЕНКО. Может, мне принести сигары, дать коробку Князю и отойти в сторону, ждать дальнейших приказаний?

Г.А. Хорошо, правильно. Давайте еще раз с выхода Князя.

ЛЕБЕДЕВ. У Толстого написано: при появлении нового человека кобылы оживились. А у нас, к сожалению, полное спокойствие. Я рассказал табуну о Князе. Вспомнит он меня или нет, узнает или не узнает — это может волновать не только меня?!

Г.А. Евгений Алексеевич прав, учтите, пожалуйста, его замечание.

Выход Князя.

(Оркестру.) А нельзя ли сделать рэтэню? На выходе Князя растянуть музыку, а, как только Князь освободится от Фрица, остановите ее совсем.

¶*{Басилашвили.)* Олег, поблагодарите Фрица... Нет, поблагодарите его, как лакея. Помните, как Хмелев здоровался с нижестоящими в «Анне Карениной»? Вялой кистью руки слегка махните ему. Увидел, что лошади смотрят на вас, воспрял духом, выпрямился, и оркестр заиграл марш.

Выход первой кобылки.

(Алексеевой.) А нельзя ли в центре сцены сделать пируэт? Не зря же вас учили в балетной школе?

(Мироненко.) Плохо стоите, Юзеф. Найдите комбинацию высшей угодливости при сохранении человеческого достоинства. Фриц и аристократ, и лакей.

Князь неожиданно засыпает. Бобринский пытается остановить оркестр, но тот продолжает

играть.

Стоп! А почему оркестр не остановился? РОЗЕНЦВЕЙГ. Миша Волков не дал сигнал.

ВОЛКОВ. Кто не дал? Я махнул рукой. РОЗЕНЦВЕЙГ. Это не сигнал. Надо вот так. *(Показывает.)* Г.А. Еще раз.

ВОЛКОВ. Но как мне остановить оркестр? Семен Ефимович хочет как-то вот так. Но ведь я не дирижер?

Г.А. У вас платок в руках. Вы им вытирали губы. Вот платочком и махните оркестру.

ВОЛКОВ. Но как махнуть, чтобы оркестр замолк? Г.А. Платочком можно как угодно. Они догадаются.

Бобринский по-немецки отдает сигнал Фрицу.

(Волкову.) Не надо нажимать на слова, демонстрируя хорошее знание немецкого. Легко, быстро, пробросом. Все равно в зале девяносто девять процентов зрителей ничего не поймет.

ВОЛКОВ. А один процент? Г.А. А для одного процента вы должны идеально чисто сказать.

Второго жеребца играет Владимир Козлов. Во время показа Князь на него не смотрит.

(Волкову.) Хотели что-то сказать, но увидели, что Князь смотрит на Холстомера. Перейдите вокруг кресла, попадите в поле зрения Серпуховского и повторите, показывая на жеребца: «Вот этого, Князь, я у Воейкова купил».

Мари приглашает гостя и мужа к столу.

(Басилашвили.) Мари позвала вас, но еще до поворота к ней должна быть реакция на ее голос: «Матье!». И обернувшись: «О, пардон, Мари». Замялся, закашлялся, мол, черт возьми, бывает же такое, причудилось.

(Оркестру.) И снова заиграли. Надо же загладить недоразумение.

(Волкову.) Ушла Мари, и у вас должен быть не пустой переход, а размышление на музыке. Подошли к Князю, прервали оркестр и начали интимный разговор: «Ты нынче пьешь, Князь? Отчего?»

(Басилашвили.) «Пить не начинал! Но и не бросал!!» Выплеск! А потом впал в прострацию.

(Хору.) Присядьте на станок, пока мы работаем над диалогом.

На протяжении этой и предыдущих репетиций в сценах, где занят Хор, актеры среднего поколения и молодые артисты ни репликами, ни своим видом не давали понять Георгию Александровичу, как тяжело им порой стоять часами, не двигаясь, не мешая тем, кто ведет диалоги на первом плане. При повторениях сцен, Хор-табун тут оке включался в действие, причем с той степенью отдачи, которая, казалось бы, возможна только со свежими силами. А когда вновь и вновь Георгий Александрович останавливал актеров и выстраивал диалог, Хор-табун снова старался бесшумно стоять, тем самым как бы помогая актерам и режиссеру в создании наилучшей творческой атмосферы. И чем старательней это делалось, чем более увлекался Георгий Александрович сценой, тем чаще забывал об участниках Хора. И иногда, как и сейчас, предчувствуя длительную

разработку куска, но, не имея возможности отпустить Хор-табун за кулисы (а вдруг

509

¶пойдет сцена, надо же сразу подхватить/), Георгий Александрович разрешает участникам Хора сесть на станок, и они с благодарностью принимают это предложение.

(Басилашвили.) «У меня тоже был такой пегий». «Пегий» — подчеркните.

БАСИЛАШВИЛИ. Но я его звал «Пестрый».

Г.А. А остальные — «Пегий». Мол, ничего не поделаешь, для других он остался «Пегим». Пусть будет «Пегий»... Князь просит Бобринского показать лучшую из лошадей. Но пока Бобринский собирался это сделать, Князь заснул, а проснувшись, стал кричать на Бобринского.

Нет, Олег, не рассердился! Что он может показать — этот торгаш, скупой человек, который никогда не поймет, что такое страсть? На музыке, во время сна, не надо отдыхать! Набирайте, копите этот процесс, чтобы, проснувшись, взорваться!

БАСИЛАШВИЛИ. Можно я сокращу текст? Некоторые фразы повторяются дважды.

Г.А. Пожалуйста, определите необходимый минимум, а мешающее можно смело убирать! «Я купил его так, без породы, без аттестата!» — То есть какая у меня была интуиция!.. Хорошо бы поначалу забыть, как звали мерина. «Это был сын Любезного Первого!» А вот как же его звали? Ударьте себя по лбу и вспомните! «Холстомер! Холсты... мерил!»

ФЕДЕРЯЕВА. Может, сначала: «Холсты... мерил!» А от этого и имя вспомнил: «Холстомер»!

Г.А. Хорошее предложение, Аллочка! Попробуем его осуществить, да, Олег Валерьянович?

(Волкову.) А почему вы в такой напряженной позиции?

ВОЛКОВ. У Князя сейчас удар будет. Я боюсь за него.

Г.А. А сыграйте наоборот. Ждите этого удара как выхода из положения. Если у Князя случится удар, вы-то тут ни при чем. Князь измочалил вас, рассказывает какие-то байки, желаемое выдает за действительное. Встаньте в безнадежную позицию и иногда поглядывайте на Фрица: «Он невозможен». Вот, заснул. Скомандуйте: «Фриц».

(Мироненко.) Строевым, но бесшумным шагом обойдите кресло, наклонитесь к спящему Князю и скажите по-немецки: «Main lieber Herr»

Мироненко никак не может запомнить.

ГОРСКАЯ. «Майн либер» — Ван Клиберн! Вспомни Клиберна, и все получится.

Мироненко, как мог, произнес. Князь проснулся, увидел его и сказал: «Феофан?»

Г.А. *(Мироненко.)* Повторите, выговаривая по буквам: «Феофан?»

(Басилашвили.) А если не поверить, что это не Феофан? Пощекочите слугу пальцем в живот и напомните: «Пейте шампань, мадам, ситро жоли!» И посмейтесь: «Ха-ха-ха-ха!» Нет, Олег, «ситро жори» — это пусть Феофан говорит, ему можно, но вы только: «Ситро жоли!»

(Волкову.). Добавьте в обращении к Князю: «Мон шер, мон шер, какой это Феофан? Это же мой слуга — Фриц!» То есть, дорогой, придите, наконец, в себя.

(Мироненко.) Вы должны быть шокированы. Вас пальцем в живот тычат.

(Басилашвили.) Не Феофан? Фриц? Да, все смешалось.

БАСИЛАШВИЛИ. Нужно ли мне извиняться перед Фрицем?

Г.А. Не надо. Ошибка помогает вам вспомнить своего кучера. Этим и живите.

(Ковель.) Во время монолога Князя выходите приглашать к чаю. Не останавливайтесь, пройдите вокруг столба, протяните локоть Волкову. Он, сказав: «Нам пора», — уведет вас.

(Мироненко.) Смотрите, князь хочет встать. Это должно вас обнадежить. Помогите ему! Быстро, быстро.

(Басилашвили.) Все-таки как похож этот старый мерин на Холстомера! Только подойдя, скажите лошади: «Как я устал жить». И вы, Олег, положите голову на плечо Холстомера. Вот, оба голову положили и постойте так. А теперь отстраните его, Олег! «Но, но, но, но!» И пальцем погрозите! Все-таки не получается пластика человека, который так плохо ходит, что его приходится поддерживать.

БАСИЛАШВИЛИ. Но ведь я еще держусь?!

Г.А. Да, держитесь, пока есть силы, но уж если повис, то совсем. Когда Фриц вас поддерживает, сникните, обмякните. Вот каков Серпуховской на самом деле!

¶

КТО-ТО ИЗ АКТЕРОВ. А нужно ли высказывание Толстого о старости повторять в адрес Серпухов-

И разгорается спор. Лебедев предлагает сказать текст как размышление о старости в обобщенном смысле, не кретизируя. Актеры пытаются доказать, что в таком случае авторский текст вообще не нужен. Но Г.А. поддерживает предложение Евгения Алексеевича. А на реплику одного из актеров, что фраза Толстого корява, сверкает очками и непререкаемым басом: «У Толстого нет корявых фраз/»

В центре у столба Холстомер. Возвращение к началу первого акта. Бобринский приказывает Конюху зарезать Холстомера. Конюх точит нож:, появляется Конюший.

Холстомер — Е. А. Лебедев

Г.А. *(Данилову.)* Прогулка-прогулка, ничего не надо предрешать. И после вальяжного прохода — профессиональный жест: взял лошадь за морду и определил место, где будет резать.

ИЗОТОВ. На взмах ножа давать музыку?

Г.А. Конечно. Как договорились вчера.

Удар ножом. Вспышки света. Вспарываются куски холщового задника. Возникает обнаженная плоть, в которой угадывается натюрморт из роз. Пантомима — мгновения прожитой

жизни.

Г.А. *(Изотову).* Громче, Юра! Не слышно в записи высокого голоса Лены Алексеевой.

(Лебедеву.) Жаль, что в пантомиме пропустил несколько хороших мест.

ЛЕБЕДЕВ. Очень медленная музыка. Трудно пристроиться к ней.

Г.А. Еще раз пантомиму, пожалуйста.

(Кутикову.). Евсей Маркович, еще раз повторяю: надо высветить лишь то пространство, которое Евгений Алексеевич использует для пантомимы. Его лицо хочу видеть особенно ярко высвеченным.

КУТИКОВ. Лицо невозможно, Георгий Александрович.

Г.А. Тогда нарушаю свой принцип и прошу вас дать два следящих прожектора, как в балете. Но чтобы лицо я видел все время!

(Хору.) На зонге «О, смертный, жизнь проходит быстро» нужны живые голоса. Надо, что ваши голоса превалировали над записью. Иначе искусственно и холодно получается, не трогает. Поставьте руки на пояс, потом на «опомнись» протяните руки вперед. И спев «опомнись», опустите. В конце зонга у всех должны быть опущены руки.

(Лебедеву и Басилашвили.) Финальные монологи ни в коем случае не торопить. Паузу заработали. Мы должны понять, что вы говорите от себя. Как в «Карьере Артуро Уи», Женя. Спокойно приведи себя в порядок, настройся и говори.

После перерыва прогон второго акта. Г.А. не останавливает актеров до монолога Холстомера

о переходе из рук в руки.

(Лебедеву.) В рассказе о старушке, купившей лошадь, важен парадокс: ездила регулярно молиться в церковь, но секла кучера. Вот этого противопоставления не получается.

Князь принимает Мари за Матье.

(Волкову.) Две ошибки, Миша. Первая. Пока Князь не вспомнил, что это Мари, а не Матье, нет основания переходить к ней. Вы просто взяли сейчас и сняли оценку Князя. Вот он вспомнил, и переход логичен. Мари, прости этого старого идиота, он невозможен. Второе. «Тебе хочется попивать?» — сейчас звучит как-то игриво. А почему? Я не понимаю. Подтекст иной: ты что, алкоголиком стал? Это опасно, голубчик, подумай о себе.

51 1

¶*Князь говорит о себе: «Размах уже не тот».*

(Басилашвили.) «Размах уже кончился!» У вас не так записано? Отметьте, пожалуйста, и чтобы впредь к этому не возвращаться.

(Ковель.) Я просил вас, приглашая гостя и мужа к столу, выйти на реплику Князя. А вы опять входите со своей репликой. Это не дело.

{Волкову и Ковель.) Уходя, переглянитесь и дайте знак Фрицу: мол, займись им, мы уже больше не можем находиться в его обществе.

Холстомер и Князь положили голову друг другу на плечо.

(Лебедеву.) Погладь Князя, Женя. И, если можно, заплачь в голос! И тогда Князь очнулся: «Но, но, но, но!»

После реплик Хора про величественную, гадкую и жалкую старость.

ШВАРЦ. Сейчас получается, что бывает старость величественная, бывает гадкая — говорится Хором про Холстомера, а не про Серпуховского.

Г.А. Это должно быть сказано не про Холстомера, не про Серпуховского, а про старость вообще.

ШВАРЦ. Но Лебедев в центре сцены в позе лошади, ярко освещен?! Непроизвольно так читается.

Г.А. Олег Басилашвили, задержитесь в центре! Еще раз текст Хора.

Пусть зал решает, к кому относится старость «величественная», к кому «жалкая»...

11 ноября 1975 года

Г.А. Начнем со сцены показа лошадей старому Князю. Олег Валерьянович, можно вас на сцену? Как нога?

БАСИЛАШВИЛИ *(отбивая чечетку).* Чувствую себя, как Мересьев!

Г.А. Хорошо, давайте конец сцены. Встреча с Холстомером. Так. Уходите, провожаемый

Фрицем. У столба остановитесь.

(Розенцвейгу.) Надо дотянуть скрипку до того момента, пока Князь с Фрицем дойдут до столба.

(Кутикову.) Место у столба, где Князь, у нас мертвое, плохо освещено, между тем оно игровое.

Так. Теперь второй акт сначала.

СОКОЛОВ. Готовы.

Г.А. Начинайте! Очень громко кто-то разговаривает за кулисами.

СОКОЛОВ. Потише, товарищи.

Выход цыган сценического оркестра.

Г.А. Согнитесь, согнитесь в поясе, молодой ударник! Вот так.

Бега.

Миша Волков! Выходите первым! Очень важно, чтобы вы сразу же бросались зрителям в глаза, ведь вокруг вас все будет разворачиваться.

Выход победившего на скачках Холстомера.

(Розенцвейгу.) Почему такая грязь в музыке?

РОЗЕНЦВЕЙГ. Общий шум, Георгий Александрович, а реплик не слышно.

Г.А. При чем тут реплики? Данилов — Управляющий заездами — махнул, — и музыка!

РОЗЕНЦВЕЙГ. Не увидели.

Г.А. Семен Ефимович! Не надо оправдываться! Просто забыли, при чем тут «не увидели?»

Показ лошадей старому Князю.

¶*(Мироненко.)* На первый же зов: «Фриц», — сразу же оказаться у Князя, а не стоять и прислушиваться.

(Ковель.) Опять опаздываете с выходом.

КОВЕЛЬ. Забыла, когда выходить. Простите, Христа ради! По-моему, должна быть музыка, а ее нет.

Г.А. Да, музыка должна быть. Еще раз.

(Волкову.) А почему, уходя с Мари, забыли подать сигнал Фрицу, чтобы он присмотрел за Князем? Вы же не можете оставить его одного в конюшне?

Повторение сцены. Князь в очередной раз засыпает. Волков предлагает дать знак оркестру, чтобы музыкой разбудить Князя. Г.А. отклоняет предложение, объясняя, что Басилашвили в таком случае трудно будет начать монолог на высоком градусе.

После еще нескольких предложений Волкова Г.А. повышает голос.

Что вы все выправляете, Миша? Включитесь в процесс, иначе я никак не могу понять, что происходит в сцене?

ВОЛКОВ. А я не понимаю, почему сегодня мы отказываемся от логики, обнаруженной на вчерашней репетиции.

Г.А. Покажите, что было вчера. Я хочу увидеть и прочесть хоть какую-нибудь логику вашего поведения.

Волков мрачнеет. Г.А. просит еще раз повторить сцену.

ВОЛКОВ. Да вы не нервничайте так, Георгий Александрович! Если предыдущие сцены вас устраивают, эту сцену добьем.

Сцена убийства Холстомера.

(Соколову.) С репликой Конюха: «Вот придет Конюший, он тебе покажет!» — выходит Миша Данилов. За ним закрываются три створки в заднике. С введением света на пантомиму Холстомера открывайте натюрморт.

ШТИЛЬ. Можно нам с Конюшим распрячь Холстомера?

Г.А. Зачем?

ШТИЛЬ. Евгений Алексеевич просит, чтобы перед убийством его распрягли. Тогда ему гораздо легче будет играть пантомиму.

Г.А. Пожалуйста, попробуем.

ШТИЛЬ. Тогда свою реплику: «Вот тоже лошадь была», — я буду говорить, распрягая?!

Г.А. Да-да-да. Сняли сбрую и бросьте ее на авансцену.

Удар ножом. Вспышка света. Музыка.

(Соколову.) А почему натюрморт не весь открылся? Он должен раскрываться сразу же, как только дается сказочный свет.

КУВАРИН. Георгий Александрович, для этого надо одиннадцать человек. У нас сегодня только шесть. Остальные на вечернем спектакле.

Г.А. Попросите помочь реквизиторов. Тут работа физически несложная.

КУВАРИН. Сейчас организуем.

ГА. *(Кочергину.)* Прошу вас помочь высветить пантомиму воспоминаний. Пока никак не могу добиться того, чего хотелось бы. Пока вижу то, что не хотелось бы видеть: обилие бытового света.

КОЧЕРГИН. Еще раз, что необходимо по смыслу, Георгий Александрович?

Г.А. Пантомима — вспышка сознания перед смертью, мелькающие кадры жизни. У нас две крайности. Либо не вижу Лебедева, либо освещена вся сцена. Необходимо сфокусировать свет на Холстомере и натюрмортах. На Евгении Алексеевиче должен быть локальный белый свет, чтобы была видна мимика. Но ни в коем случае не залеплять сцену светом, иначе расползается зрительское внимание. Пантомима вообще не смотрится при ярком свете, не замечали? У нас много бытовых сцен, там яркий свет необходим, а здесь он мешает. Что касается натюрмортов, поищите рай. Розовая сфера. Дыхание света. Плавное, нежное. Готовы?

513

¶КУВАРИН. Нет, необходимо время для обучения реквизиторов. Г.А. Тогда перерыв.

В перерыве Г. А. корректирует установку света на пантомиму. Скрипят подъемники, раскрывающие натюрморт. Куварин обещает, что они будут смазаны. После перерыва второй акт сначала.

Бега. Матье, воспользовавшись тем, что Князь увлекся скачками, заманивает за собой неизвестного Офицера. Волков—Офицер, проходя мимо Князя, поглощенного бегами, вытирает ему платочком вспотевший лоб. Г.А. хвалит Волкова.

Рассказ Холстомера о том, как, будучи больным, он переходил из рук в руки и, наконец, вернулся туда, где родился. «И меня никто не узнал, кроме Вязопурихи», — заканчивает свой рассказ старый мерин.

(Розенцвейгу.) Сенечка, давайте сделаем так. Пусть Холстомер споет свою песню «Ай-я-яй!» Тем самым мы возвратимся к началу, а потом песню подхватите вы вашим музыкальным переходом.

Сцена показа лошадей старому Князю.

{Волкову.) «Ты сегодня пьешь, Князь», — вы же останавливали оркестр. Диалог с Князем невозможен на музыке.

Князь просит Бобринского показать самую резвую лошадь.

{Волкову.) Крикните «Конюший», а то Миша Данилов неизвестно откуда появляется.

ВОЛКОВ. Ну вот, сегодня повезло, все остальное проскочил. Осталось запомнить «Конюший!».

Г.А. Да-да, прогресс огромный!

{Басилашвили.) Вы несколько раз повторяете: «У меня конь был, вот на этого беднягу похож». Значит, мучает сходство, значит, запал в голову, не дает покоя?

БАСИЛАШВИЛИ. Я согласен, Георгий Александрович.

Г.А. Если согласны, то почему эта тема не развивается?

{Волкову.) Вы сказали: «Фриц, он невозможен». Неправильно, Миша! «Он невозможен...». А потом уже: «Фриц!» Мол, сделай что-нибудь!

{Ковелъ.) Валечка! Вам надо самой предложить руку Бобринскому и увести его, иначе старик его замучит.

{Мироненко.) Невозмутимое, а не угодливое лицо у Фрица должно быть. Вытянитесь в струнку. Князь согнут, вы согнуты. Две пластически одинаковые фигуры — это ужасно, если нет специальной задачи: подчеркнуть сходство. Но ведь вы же не Феофан, похожий на Серпуховского, а Фриц, вышколенный немец. Кстати, и вести Князя вы должны так, будто вы барин, а он слуга. Вам надо в роли Фрица сыграть императора.

КОЧЕРГИН. Может, придумать деталь костюма, подчеркивающую различие двух слуг?

Г.А. Можно, но главное, чтобы Юзеф внутренне перестроился. Тогда он и без костюма сыграет то, о чем я прошу.

Финал спектакля.

{Ковелъ.) Я бы хотел, Валечка, чтобы в конце вы успели переодеться в Вязопуриху и вышли на поклоны, встав рядом с Холстомером...

12 ноября 1975 года

Г.А. *(Басилашвили.)* Напомните припев романса Князя.

БАСИЛАШВИЛИ.

Ах, да без Матвея и без Луки Пробка — словно птица. Лягут на глазницы пятаки Поздно будет веселиться.

514

¶Г.А. Не «пробка» словно птица, Олег. А «время»! «Время, словно птица!» Какой раз уже вам говорю, Олег, голубчик! Запомните, пожалуйста. Образ Времени лучше. Как сыграет эта фраза, когда ее вспомнит старый Серпуховской.

БАСИЛАШВИЛИ. Я понимаю, Георгий Александрович, согласен, простите меня! Год учил «пробку», теперь рефлекс!

Рассказ Холстомера о перепродаже, болезнях, о своем крахе.

Г.А. *(Лебедеву.)* Во фразе: «Когда Конюх плакал, то я узнал, что слезы имеют соленый вкус», — надо выделить слезы. Что такое «слезы», Холстомер узнал лишь тогда, когда плакал Конюх. А сколько ни били его самого, он этого не мог узнать.

Показ лошадей старому Князю.

(Басилашвили.) Сейчас не понимаю, о чем монолог? А он должен быть историей того, как вы купили Холстомера. Мне понравилась лошадь, я выбрал именно Пестрого! Угадал! Без аттестата! Без породы! Это потом узнал, кто его отец и мать! Интуиция! Понимаете? Не о достоинствах лошади идет речь, а о покупке! О том, какой вы знаток!

Предсмертная пантомима воспоминаний Холстомера.

(Хору.) Давайте, братцы, все-таки уведем вас со сцены на пантомиму. В вашем присутствии ничего со светом не получается.

СОКОЛОВ. Если Хор уходит, то надо опустить три шторки?

Г.А. Конечно, иначе задник не сыграет. Только скажите, чтобы шторки опускались непременно медленно.

(Кутикову.) Должны быть освещены только артист и вскрытая плоть! Но плоть должна дышать, чтобы в ней угадывались натюрморты.

КОЧЕРГИН. Как сердцебиение.

КУТИКОВ. У нас семь натюрмортов. На каждый установить свет?

Г.А. Да, и осветить их сначала вместе, сразу, а потом одна группа ярче, вторая еле-еле, потом вторая группа должна менять первую.

Перерыв.

К началу второго акта приготовились, товарищи!

Конец сцены скачек.

БАСИЛАШВИЛИ. Георгий Александрович, извините, что остановился, но может, когда мне сказали: «Вот вам деньги», — я пошел искать Матье, поменялся с Феофаном местами, и только тогда сказал: «Послушай, ты не видел Матье?»

Г.А. Хорошо, попробуйте...

Жора Штиль, скажите, а почему на ипподроме вы сделали Полового немым?

ШТИЛЬ. Я думал, в связи с предложением Евгения Алексеевича, решить сцену пантомимически, а текст запрещен?

Г.А. Да никто вам не запрещал говорить! Надо, чтобы обязательно звучал ваш голос: «Шампань, момпасье! Мадам, месье!» Только смело, уверенно это делайте!

Миша Данилов! От объявления через рупор текст стал слышен хуже.

ДАНИЛОВ. Громче?

ГА. Разборчивее. Следите, пожалуйста, за дикцией.

Погоня за Матье.

Сто-о-о-п! *(Кутикову.)* А что со светом? Почему Басилашвили в темноте? Почему централь-

ный столб не работает? Он должен так же мигать, как и в первом акте. И только когда Евгений Алексеевич замер — перестал дышать и столб.

Старый Князь в конюшне Бобринского. Выходит согнутый, поддерживаемый Фрицем.

(Басилашвили.) У ближайшего столба остановитесь. Одышка. Три шага от усадьбы до конюшни, а задохнулся, как Холстомер от погони за Матье.

515

¶*(Мироненко.)* Прямой, как палка. Как палка, Юзеф!

Бобринский, предлагая сигары Князю, говорит, что они особенные.

(Волкову.) Добавьте, «десятилетние».

(Басилашвили.) Вместо: «Ну, коли особенные», — скажите: «Ну, коли десятилетние?»

Бобринский показывает Князю белоногого жеребца. Владимир Козлов—Белоногий придумал танец, отработав движения хвоста над головой.

(Козлову.). Молодец, Володя!

(Волкову.) Миша, вы не вовремя остановили оркестр, тем самым сорвали выход Вали Ковель.

Раз уж мы остановились, то сделаем вставку. Отметьте у себя, Тамара Ивановна. После того, как вы дали Князю сигару, спросите его: «Продолжать?» А Князь скажет: «Да», — хотя вы видите, что ему все равно. Из фразы, обращенной к Фрицу: «Bringen Sie noch eine Kasten, dort zwai...», — вымарайте все лишнее и больше не добавляйте ничего, скажите так, как написано у Толстого.

ВОЛКОВ. Он плохо знал немецкий?

Г.А. Это вы про кого говорите? Про Толстого? Лев Николаевич у Карла Ивановича пятнадцать лет учился немецкому, с колыбели.

ВОЛКОВ. Нет, я про Бобринского.

Г.А. А-а-а.

(Мироненко.). А вы в ответ: «Ja, woll».

(Волкову и Ковель.). Нельзя ли нам ваш диалог перенести на второй выход Мари? Бобринский говорит, что Князь врет, а он еще не успел завраться. Сделаем первый эпизод проходным, а на втором остановимся.

ШВАРЦ. Но ведь Ковель подкладывала, что он еще в доме врал?!

Г.А. То, что Серпуховской врал в доме — об этом мы должны догадываться. А сейчас мы увидим это реально.

(Оркестру.) Музыку на уходе Мари и Бобринского снимать не надо.

(Волкову и Ковель.). Попробуйте каждый ваш уход сделать не бытовым, а танцевальным, что-то вроде менуэта.

(Басилашвили.) Нет, Олег, не растет тема сходства мерина с Холстомером! За чем мы следим в сцене? Узнает Князь Холстомера или нет? Я — зритель — до последней секунды должен надеяться, что вы его узнаете! Как только ниточка связи между вами рвется, как только вас перестает мучить сходство, сцена становится неинтересной.

Второе появление Мари. В конце она и Бобринский случайно говорят хором: «Мы ждем вас, Князь!»

Отлично, зафиксируем.

Князь принимает Фрица за Феофана.

(Волкову.) Не надо сердиться на Князя. Не за что! Он выжил из ума.

«Как я устал жить», — говорит, подойдя к Холстомеру, Князь. Холстомер, жалея Князя, кивает, кладет голову ему на плечо, гладит Князя, плачет, ржет. Князь отстраняется от мерина, кричит: «Но, но, но, но!» Грозит ему пальцем.

ЛЕБЕДЕВ. Можно я попробую еще один вариант? ГА. Конечно.

Лебедев и Басилашвили сговариваются. Далее проба. Князь пытается встать, но не хватает

сил, плюхается в кресло, плачет: «Как же я устал жить». Тогда Холстомер пошел к нему сам

через конюшню, обошел кресло, положил морду Князю на плечо, как мог, утешил. Князь встряхнул плечами: «Но, но, но, но!»

Г.А. В принципе и этот вариант возможен, но что смущает? Первое. Холстомер идет через

всю конюшню, а Фриц, стоящий рядом, не реагирует. И сразу внимание не на вас с Князем, а

516

¶

на слугу. Почему он позволяет мерину идти к Князю? Второе. Если мерин у кресла Князя, должно быть движение в табуне. Без движения, некоего беспокойства лошадей — неправда. Но есть и опасность: не снимет ли реакция Табуна вашу сцену?

(Всем.) Товарищи! Завтра приготовьтесь к огромной репетиции. Впервые пробуем прогнать весь спектакль.

ШТИЛЬ. В костюмах?

Г.А. Да, конечно, обязательно. На сегодня спасибо, все свободны.

ШВАРЦ. Георгий Александрович, вы просили напомнить о натюрмортах.

Г.А. Да-да! *(Кочергину.)* Есть предложение у Дины Морисовны: обнажить плоть не на пантомиме, а после нее. Как вы считаете, Эдик?

КОЧЕРГИН. Я думаю, правильно. Тогда декорация сыграет, как продолжение пантомимы.

Холстомер — Е. А. Лебедев

ШВАРЦ. А сейчас есть некая иллюстративность. Чтобы не было иллюстративности, надо открыть натюрморт на зонге сразу после пантомимы.

Г.А. Попробуем. Действительно, очень уж иллюстративно получается: убивают лошадь, и в декорациях тут же обнажается плоть.

Из беседы с Г. А. Товстоноговым

— Когда впервые вы построили сцену убийства Холстомера, когда мелькнул нож Конюшего и на заднике раскрылась плоть, был такой эмоциональный удар, который до сих пор не оставляет. Но вот теперь задник работает позже, и нет такого потрясения.

Г.А. Вы режиссер. Неужели вы не понимаете, что нож и мгновенное вскрытие плоти на заднике — иллюстрация?

— Помните, вы писали о первом впечатлении и о первом видении?! Первое впечатление надо запоминать, первое видение откидывать как поверхностное.

Г.А. Вот оно и было поверхностным. Мы его откинули. Понимаете? Мы попали в банальное решение: удар ножом и открывается плоть, — а теперь нашли ход, где оформление не сопровождает пантомиму Лебедева, не приукрашивает ее и не отвлекает, а работает самостоятельно, отдельно, тогда, когда актерские средства исчерпаны.

— Но первое впечатление потрясало.

Г.А. Вы многократно смотрели этот эпизод и привыкли к нему, вот причина исчезновения вашего эмоционального состояния. Мы требуем от студентов, от артистов проживания каждый раз, как в первый раз. Но и режиссеру надо приучать себя проживать процесс, будто видишь его впервые. Как я пришел к тому, что необходимо откорректировать эпизод? Простой вопрос: за чем следим? За вспышкой памяти Холстомера? Но работа декораций отвлекает. За тем, как в плоти проступают розы? Но тогда я отвлекаюсь от пантомимы. Вот эта найденная последовательность и есть чистый прием.

— Теоретически согласен с вами, но ничего не могу с собой поделать. Тогда было потрясение, а сейчас я в некотором роде наблюдатель. Что-то отпускает меня.

Г.А. Может, длина пантомимы. Еще нет точного отбора воспоминаний Холстомера. Евгений Алексеевич пробует. Иногда меняет куски местами, находит новые подробности. И это на данном этапе хорошо. Вдруг всплывет нечто такое, что режиссер не может заранее придумать? Когда актер во власти интуиции, не надо ему мешать. Время для уточнения есть.

517

¶13 ноября. 1975 года. 11.00

СОКОЛОВ. Мы не репетировали открытие шторок в начале спектакля. Г.А. Шторки должны медленно подняться при выходе цыганского оркестра. Главное, чтобы медленно.

Прогон первого акта.

Не получились стоп-кадры в сцене показа лошадей.

(Оркестру.) Давайте договоримся: реплика на стоп-кадр — остановка артиста! Артист оживает — продолжение музыки! Не оркестр, а артист определяет время и ход паузы!

(Куварину.) Завтра последний срок обивки кресла Князя. Я предупреждал вас, что в первую очередь должны быть готовы вещи, связанные с актерами, декоративные дела можно сделать потом.

(Штилю.) В начале второго акта будет затемнение. Вам надо улечься сбоку на свое место.

ШТИЛЬ. Простите, Георгий Александрович, но это невозможно, я не успею переодеться на ипподром.

Г.А. Как не успеете? У вас же есть время! Без вас целая сцена у Матье.

ШТИЛЬ. У Матье короткая сцена.

Г.А. Распределитесь.

(Хору.) Внимание! В начале второго акта изменения. Будьте готовы к добавлениям текстов. Начинаем.

Вышел оркестр! Вот правильно, хороший поклон... Темнота и выход Хора.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Я могу добавить музыку.

Г.А. Не надо, достаточно.

(Штилю.) Повторяется песня Конюха «О, господи, опять пущай коней».

(Музыкантам.) Дайте Жоре тональность.

(Хору.). Вот теперь новый текст.

(Заблудовскому.) «Погода начала меняться». *(Солякову.)* «Было пасмурно, а с утра росы не было». *(Федеряевой.)* «Но тепло, и комары липли». *(Караваеву.)* Дальше вам текст. Вот вам листочек.

После этого монолог Евгения Алексеевича: «Счастливая жизнь моя кончилась скоро. Я прожил

так только два года. В конце второго года случилось самое радостное для меня событие, а вслед за ним самое большое мое несчастье... «На Стоженку!» — крикнул Князь. И мы помчались»

«На Стоженку!» — реплика на музыку. И на музыке Евгений Алексеевич скажет: «Это была квартира его любовницы!»

Для чего эта вставка? Нам надо напомнить зрителям прием: все через призму воспоминаний Холстомера.

ЛЕБЕДЕВ. Как только после «Стоженки» начнется музыка, я хочу попробовать короткую пантомиму переезда, и только переехав, скажу: «Это была квартира его любовницы!»

Г.А. Хорошо, пробуем!

Повторение сцены.

(Хору-табуну.) Надо реализовать фразу Толстого о том, что Табун стал по отношению к Холстомеру почтительнее. На реплику: «Он продолжал свою историю так», — сделаем движение в сторону Холстомера. Чуть переместились, сгрудились вокруг него. Вот хорошо присел Женя Соляков.

Теперь в ресторане вместе с цыганами, Князем, Феофаном, Матье сбоку и Холстомер.

ГА. *(Кутикову).* Осветите и Евгения Алексеевича. КУТИКОВ. А разве надо?

Г.А. Необходимо. Мы же договорились, что все происходящее — через воспоминания Холстомера.

Романс Князя.

¶*(Басилашвили.)* «Время» словно птица. «Время», а не «пробка», Олег! Сколько можно говорить?

БАСИЛАШВИЛИ. Георгий Александрович, извините, так трудно привыкнуть к новому образу.

Г.А. Но как вы не понимаете, что «время» вам, как артисту, выгоднее? Образ Времени работает на вас, «пробка» — против!

Бега. Холстомер — победитель.

(Хору.) Плохо встречаете Холстомера. Первая реакция, когда его еще нет на площадке, когда он где-то там пришел первым. И вторая, когда Холстомера выводит Феофан. БАСИЛАШВИЛИ. Где мне говорить: «Вот вам и извозчичья»? Г.А. Когда чуть стихнет реакция.

Холстомер закончил свой рассказ. Г.А. добавляет Хору еще одну толстовскую реплику.

ЛЕБЕДЕВ. По-моему здесь должна быть переоценка меня всем Табуном. А я проверяю, изменились ли наши отношения, подействовало ли на них мое повествование?

Г.А. Для этого я и ввел текст Толстого о том, что все задумались.

ЛЕБЕДЕВ. Мало. В начале истории они били меня, теперь сидят молча. «Будешь Пегим, будешь битым» — закон Табуна. Я Пегий, но уже не бьют, задумались. Что это? Так подействовал рассказ?

Г.А. Ты хочешь сделать ход?

ЛЕБЕДЕВ. Да, если можно, хочу попробовать показать кое-что.

Г.А. Пожалуйста.

Холстомер допел свою песню, пошел вдоль лошадей, кого-то пожалел, погладил.

ЛЕБЕДЕВ. Ну, как этот ход? Г.А. Хороший.

В монологе Холстомера о своих болезнях и переходе из рук в руки есть текст о том, что его избивали «больным кнутом». Георгия Александровича смущает определение «больной». «В чтении — да, там целые пласты ассоциаций, но со сцены на слух не успеваешь вобрать, и невольная мысль: не оговорился ли Евгений Алексеевич ?» Может, предлагает он, заменить «больной» на «большой»? Все против. Ему показывают издание повести Толстого, там кнут «больной». Но не опечатка ли? В академическом издании: «большой кнут». Где истина? Д. М. Шварц считает, что именно в академическом издании опечатка, а Лев Николаевич как раз мог себе позволить написать о кнуте «больной». Ответ на вопрос повис. Либо менять «больной» на «большой», либо Лебедеву специально подать: «били больным... больным кнутом». Лебедеву хочется говорить про кнут «больной». «Что дает «большой» мне — Холстомеру? Ничего. Это нормальный кнут. А меня били особенным — «больным». Я подам «больной», так что будет ясно — это не опечатка. Давайте пока так?»

Отложили окончательное решение вопроса до консультаций с толстоведами. Прогон спектакля до финала.

Г.А. Верните, пожалуйста, на сцену весь Табун. Повторим сцену показа лошадей старому Князю.

ШВАРЦ. Бобринский хочет показать еще одну лошадь. Князь прерывает его. Но, несмотря на это, какая-то из лошадей должна быть готова выйти, ведь Бобринский кого-то хотел показать, скажем, Солякова?

Г.А. Это ясно, это просто сделать. А как быть со сценой в целом? Она стоит на нуле.

ЛЕБЕДЕВ. Знаете, что бы я сделал при входе? *(Показывает.)* Вот вышел, наткнулся на Холстомера, замер. И отмахнулся! Что за наваждения?

Г.А. Вообще Князя давно мучают наваждения, призраки, кругом чудятся знакомые лица! И он без конца продирается через них, как сквозь туман.

(Волкову.) Отчего рождается: «Сигары?»

ВОЛКОВ. Князя не заинтересовала лошадь.

Г.А. Взгляните на него — дремлет. Как разбудить? Тогда, из светской необходимости, возникает это предложение.

¶Бобринский, уговаривая Князя взять сигару, говорит, что она особенная, такие Князь и не курил.

(Басилашвили.) Сорвался, Олег! «Я всякие за свою жизнь курил!»

(Волкову.) Хотели показать самую резвую? Имейте в виду Солякова. Смотрите, он готов к выступлению!

(Басилашвили.) И еще раз сорвитесь, когда Бобринский решил показать свою самую резвую лошадь: «Не надо! Не надо!»

БАСИЛАШВИЛИ. Куда я направляю монолог? Я обрушиваюсь на Бобринского: «Не надо, не надо!» Но я же сам просил его показать лошадь?!

ЛЕБЕДЕВ. Просьба показать лошадь содержит в себе провокацию: ну, покажи, мол, покажи

самую резвую, а на самом деле нет у тебя такой!

Г.А. *(Волкову).* Уходя с Мари, позовите и Фрица. Пусть Князь останется один.

ВОЛКОВ. Я? Несмотря на нарушение светского этикета?

Г.А. Валя Ковель! Зовите Фрица за собой вы!

(Хору.) Фриц ушел, Конюший тоже. Князь в кресле спит. Но он для вас чужой. И забеспокоились, пошло волнение по Табуну! Вот-вот, хорошо бы музыкой поддержать! И контровой свет задышал.

(Басилашвили.) Проснулся. Тишина. Текст про Фрица — свинью, про Бобринского — свинью, про себя — свинью скажите в одиночестве. «То я содержал, то меня содержат» — шире обобщение. Вот он итог всей жизни!

БАСИЛАШВИЛИ. Как мне встать? Я вижу, что нет лакея-немца?

Г.А. Вот что я предлагаю, Олег. *(Вышел на сцену, показывает.)* Прошел кусок: вы и Время! Подвели итог, а итог ведь — крах, да? И вдруг увидели снова Пегого. «Как похож! Нет, как похож!» И вдруг сам, как в юности, — «нет, как похож!» — легко встал и пошел к нему! Остановился около лошади! Нет, не может быть, что это Холстомер. Согнулся. Но скажу, все равно скажу главное: «Как я устал жить!» Положил голову лошади на плечо, дал себя пожалеть, у самого плечи затряслись... А, впрочем, что я делаю? Галлюцинации. То Матье, то Феофан, то Холстомер. Какой это Холстомер? Это призрак, призрак прошлого, это зеркало, в котором вижу прежнего себя! Уйди прочь! Не хочу! «Но, но, но, но!» Отмахнулся, отшатнулся от него. Но куда идти? Где этот лакей? Добавьте: «Человееееек!» И стоите беспомощный, согнутый, пока вас не заберут отсюда, пока идет текст Хора о старости.

БАСИЛАШВИЛИ. Я понял, Георгий Александрович, можно попробовать?

Сцена убийства Холстомера.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Помните запись Хора на тему песни Евгения Алексеевича? Я бы его попробовал в момент взмаха ножа.

Г.А. Давайте попробуем. После снятия сбруи Холстомер в тишине говорит: «Лечить, видно, будут. Пускай!» Взмах ножа и...

Звучит мощный хор: «А-а-а-а-я-я-яй-яй! А-а-а-а-а! Я-я-я-я-я-яй-яй! А-а-а-ай! А-а-а-ай!»

ЛЕБЕДЕВ. У меня есть предложение. Можно я покажу? Тогда, если можно, еще раз сняли сбрую, я говорю: «Лечить, видно, будут. Пускай!»

Взмах ножа, из горла Холстомера вытекла струя крови.

Г.А. Женя, я ахнул, а как ты это сделал?

ЛЕБЕДЕВ. Я ленточку приготовил, свернул, а потом распустил. Теперь она болтается. Что с ней делать?

Г.А. Ну, и пусть она висит во время пантомимы, пусть после того, как зал ахнет, прочтется не натуралистический, а театральный ход. Это и надо!

Пантомима воспоминаний Холстомера перед смертью.

Г.А. *(Соколову).* После пантомимы раскрываются створки, обнажается плоть, и звучит еще одна вставка текста Толстого. *После пробы.*

520

¶Витя Соколов! Я не прав! Нельзя одновременно с текстом раскрывать створки! Сначала текст, а створки раскрывайте под конец его.

ШВАРЦ. Почему вы убрали Хор-табун, Георгий Александрович? Нарушается прием. Хор начинает спектакль, но почему-то в последние секунды жизни Холстомера его нет!? Марсель Марсо получается, «Лебединое озеро».

Г.А. Стоп! Все участники Табуна на сцену. Не будем вас уводить. Прием нарушается. Встаньте, пожалуйста, вдоль задника полукругом. Если никого, кроме Евгения Алексеевича нет, то нарушаются условия игры нашего спектакля. Человеко-лошадиный Хор задан изначально, он должен сопровождать спектакль до конца. Иначе пантомима в чистом виде.

13 ноября 1975 года. 16.00

Режиссерская лаборатория

В кабинете Г. А. Товстоногова

главные режиссеры периферийных театров

Г.А. Вы присутствовали, как я уже говорил некоторым из вас, на первой сводной репетиции

спектакля по рассказу Толстого «История лошади». Вы, люди профессиональные, понимаете, что такое впервые собрать спектакль. Ваше присутствие помогло мне заставить себя просмотреть материал почти без остановок. Конечно, материал сырой, но, надеюсь, уже решение читается. Еще предстоит сделать ряд уточнений, еще не решены вопросы темпо-ритма, продолжается корректура композиции, но время для исправления есть. И хочется проверить, сходятся ли ваши и мои ощущения в связи с увиденным вами... Итак, я прошу каждого высказать соображения по поводу первого прогона спектакля. На возникшие вопросы я попытаюсь ответить.

Режиссеры по очереди берут слово.

ПЕРВЫЙ. Не верится, что это первая сводка. Для меня — это готовый спектакль. Спектакль, который должен дать огромную пищу для размышлений. Прежде всего, поражает открытие новых форм, сопряжение которых дает неожиданные результаты. Комплекс художественно-выразительных средств, сам литературный материал, внешний и внутренний ход, сценически раскрывающий Толстого, — все это новость не только для Большого драматического театра, а, смею утверждать, и для театра вообще.

Когда говорят «эксперимент», то всегда подразумевается вопрос: удастся или нет? В данном случае, этого вопроса нет. Явно получается высокохудожественное произведение. Спектакль — урок! Урок не только в прямом жизненном постижении, а и как показательный материал, анализ которого приводит ко многим выводам, расширяющим представления о возможностях нашей профессии.

Но не могу не сказать, что второй акт показался мне менее драматургически интересным. Это, пожалуй, единственное сомнение: будет ли потрясать спектакль от начала и до конца?! Но, думаю, что дело здесь не в режиссуре, а в драматургическом материале. Все, что было до вашей остановки репетиции, меня потрясло.

ВТОРОЙ. Я попытался законспектировать для себя спектакль. Потом понял, что это бесполезно, да и не нужно, нельзя опускать глаза, визуальный ряд настолько интересен, настолько дополняет текстовой ряд, что делать конспект — кощунство. Самое удивительное открытие из увиденного сегодня: соединение Толстого и Брехта. Соединение неожиданное, непредсказуемое, но в основном органичное. Тем не менее, не могу скрыть: возникали вопросы. Сознательно ли делалось, что в самых кульминационных моментах артисты нигде не доходят до пика? Вот, например, Вязопуриха узнает Холстомера. Процесс, казалось бы, чрезвычайно эмоциональный. Мне кажется, он должен быть наиподробнейше разработан, замедлен темпово при ритмическом накале, а здесь для меня не процесс, а мгновение. Я не успеваю его пережить до конца, потому что уже начался другой кусок! И по спектаклю можно найти еще ряд таких примеров. Скажем, встреча старого Князя и Холстомера. Для меня эти моменты происходят на-

¶столько быстро, что производят ощущение смазанности, насилия, кастрации. Это тенденция или недоработки? Если тенденция, то не кажется ли она вам опасной?

Г.А. Для меня всегда опаснее, когда артист доигрывает то, что зритель уже давно понял. Это в десять раз хуже, чем когда зритель не успел что-либо пережить до конца. Это первый признак архаичного театра.

ВТОРОЙ. Каковы основные условия игры в спектакле? Чем диктуется толстовско-брехтовский ход?

Г.А. Приемом, который заложен у Толстого: диффузией человека и лошади.

ВТОРОЙ. Вам не кажется, что переход из человека в лошадь и наоборот недостаточно акцентирован?

Г.А. Мы добивались диффузии, хуже, если бы переход был механическим.

ВТОРОЙ. Не кажется ли вам, что надо попросить женщин снять лифчики? Это может еще более обнажить животное начало.

Г.А. Вам мало эротики?

ВТОРОЙ. Мало. Спектакль, наверняка, был бы выразительнее...

ТРЕТИЙ *(присоединяясь ко всему позитивному, о чем говорили предыдущие режиссеры)*. Если основной критерий театрального зрелища — сила воздействия на зрителя, то я получил огромное удовольствие. *(Сравнение с «Зеркалом» Андрея Тарковского.)* Найдена великолепная форма раскрытого содержания. Сегодняшнее представление...

Г.А. Это еще не представление, а — должен напомнить — первая сводка.

ТРЕТИЙ. И все-таки то, что я увидел, лучший из всех виденных мной до сегодняшнего дня спектаклей. Мне трудно говорить, тем более анализировать, потому что я под прессом сильнейшего эмоционального воздействия. Если есть спектакли, поворачивающие сознание, меняющие жизнь, то это как раз «История лошади». Оказывается, у театра неограниченные возможности. Хочется переосмыслить все сделанное ранее. И хочется работать. Я понимаю, что впереди еще проблема темпо-ритма, но уверен: она решится положительно, потому что уже сейчас в лучших эпизодах видно, что совершилось открытие.

ЧЕТВЕРТЫЙ. Если вчера у нас состоялся, как вы сказали: «Тяжелый разговор театрального толка», — то сегодня на конкретном материале нам говорить, с одной стороны, легче... Легче, потому что мы увидели, — не сомневаюсь, что в ближайшее время это подтвердится, — блестящий спектакль, событие театральной жизни. Но, с другой стороны, говорить труднее. Вы, Георгий Александрович, варились в материале долгое время и, конечно, больше нас понимаете, что надо еще сделать в оставшиеся две-три недели. Поэтому нетактично, да и не нужно, поймите нас правильно, — давать вам какие-либо советы.

Если позволите, одно лишь пожелание. Мне показалось, что пантомима воспоминаний Холстомера очень растянута. Поэтому снимается набранное до предела эмоциональное напряжение. Сразу оговорюсь: может, она показалась мне неубедительной, потому что репетиция прерывалась, и из-за этого не сложилось должного впечатления.

ПЯТЫЙ. Спектакль задел, — я говорю от имени многих, потому что обменивались мнениями, — взволновал, и как зрителей, и как режиссеров. Он многоплановый, многотемный. Мне кажется, «История лошади» — спектакль в какой-то степени принципиальный для вашего театра. А по результату — безусловно этапный. Кроме того он является ответом на дискуссию о музыкальных театрах. С музыкальной точки зрения спектакль сыгран драматическими актерами на таком высоком уровне, которое зачастую недоступно музыкальным театрам. Зонги, различные по жанрам, решены в одном зрелищном ключе, произошло их органическое соединение с литературным материалом, и из маленького рассказа получился спектакль с космической философией Толстого.

ШЕСТОЙ. Я тоже буду говорить «спектакль», а не репетиция! Может быть, потому, что «все мы немножко лошади, каждый из нас по-своему лошадь», но спектакль взволновал чрезвычайно. Если и были в практике театра попытки замахнуться на такого рода форму, скажем, спектакли Юрия Любимова, то они, к сожалению, заканчивались лишь подчинением воле постановщика, непроживанием, я бы даже сказал: актерской бездуховностью и механическими перемещениями. Все знают завет Вахтангова: «И в цирке надо играть по системе!» Но реализо-

¶

ванных примеров нет! И кажется, формула «чем условнее форма, тем безусловнее содержание» вроде бы теоретически верна, но практически недостижима. Не видел работ Питера Брука, говорят, там при самой условной форме есть безусловность проживания, но лучше один раз увидеть... Не видел. И вот сегодня ваш спектакль. Впервые практически доказано: огромная философская мысль может быть в самой условной форме актерски прекрасно выражена!

В. Б. Пази

Если говорить о моментах, которые смутили, то это пантомима Холстомера. И нет претензий к Лебедеву, он работает блестяще и как драматический артист, и как мим, но почему-то до этого момента напряжение возрастало, а тут и придумано хорошо, и декорации, когда взрезаются холсты, работают, но откидываешься, созерцаешь, и не покидает ощущение затянутости. Почему? Не знаю. Может, оттого что нет дополнительной информации?

СЕДЬМОЙ (В. ПАЗИ). Не хочу повторять, какого рода это для нас урок. Тут и еще один пример нахождения лица автора, и пример поиска выразительных средств, адекватных авторскому. Я перечитал «Хол-

стомера», готовился к сегодняшней репетиции, пытаясь сочинить какой-то ход, прием, найти условия игры, и так и не мог себе представить, каким образом, хотя бы частично, может быть перенесена на сцену повесть Льва Николаевича Толстого. И, оказалось, что при всей парадоксальности найденного брехтовского хода, получился толстовский «Холстомер».

Г.А. А вы не задумывались над тем, что средство отстранения человека в лошади оформлено Толстым в «Холстомере» гораздо раньше, чем само отстранение открыл Брехт?.. Любопытно, не правда ли? И этот пример еще раз подтверждает мысль Станиславского о том, что литература опережает театральное искусство и, будучи его первоосновой, содержит в себе те законы, которые мы, порой гораздо позже, открываем в ней, но уже в приложении к нашей профессии.

ПАЗИ. Во всяком случае, Брехт не Брехт, боюсь утверждать, но уж Толстой точно! Понимая, что спектакль еще в работе, не могу не сказать об ощущении некоторого композиционного перекоса. Почему-то если первый акт наполнен зонгами, то второй почти их лишен. Но хочется подчеркнуть, что существование актеров в спектакле — не только ведущих, но и тех, кого принято называть массовкой, — едино и по способу, и по степени отдачи. В наших периферийных театрах этого, к сожалению, добиться невозможно. И не только потому, что малое количество репетиций не может дать желаемого результата. Нет, конечно, Лебедева. Кстати, после Бессеме-нова в «Мещанах» это еще одна, но совершенно иная безусловная удача! У нас такого Лебедева нет! Но почти в каждом театре есть ряд мастеров, которые могли бы работать в столице, но в силу разных причин задержались на периферии. И, кто знает, а вдруг кто-нибудь из них мог бы тоже неожиданно раскрыться?! Можно найти и Князя, и Вязопуриху, и Милого. Но, утверждаю: нет актеров, которые в Хоре могли бы конкурировать с ведущими исполнителями. Пожалуй, впервые вижу спектакль, где каждый артист — участник Хора — есть личность! Органически проживается труднейший рисунок! Тем более обидно, что на этом фоне не совсем выгодно выглядит выход старого Князя. Он показался сыгранным в каком-то ином способе. Басилашвили берет характерность, но сугубо бытового плана, а быт не заложен во всем предыдущем построении его роли... Скажите, Георгий Александрович, а как вы определили жанр спектакля?

Г.А. Да никак не определил. *(Полное недоумение всех присутствующих.)*

А что вы так удивились? Вам, как никому, известно, что название жанра в литературном плане нам мало что дает практически. Ну, скажем, «лирическая комедия». Что это? Существует масса лирических комедий, но все они отличаются друг от друга, в каждой из них — если иметь

¶522

¶523

¶в виду хороший материал — есть своя изюминка, своя особенность, неповторимость. Литературное определение жанра — материк, а нам надо найти конкретную точку местонахождения.

По существу, жанр складывается из условий игры, другими словами говоря, — из способа общения со зрителем и способа отбора предлагаемых обстоятельств. Этот способ заложен в пьесе, задается ее автором, важно угадать его, сделать законом в своей работе, законом, которому надо неукоснительно следовать. Назвать его каким-либо одним словом я не берусь, так что можно считать: формально жанр не определен.

Правда, мы не забываем, что «Холстомер» — это рассказ, поэтому четвертой стены нет, поэтому свободно смещаются Время и Место действия. То сегодня, то много лет назад, то конюшня, то кабинет Князя, то ипподром и т. д. Не берусь назвать точный жанр. Но в смещении эпизодов, подчиненных лихорадочным воспоминаниям Холстомера, в их соединении через осмысление прожитой жизни лежит жанр, то есть способ, прием спектакля, а вместе с ним все компоненты, в том числе и ритм, который сегодня развалился... Что касается сцены старого Князя, то, действительно, в ней мы немножко потеряли. Наверное, не надо так подробно физически играть старость. Попробуем, сохраняя внутреннюю жизнь, идти ходом маразма мысли, почти отбросив физику. Откровенно говоря, эта сцена пока еще очень сырая. Ею надо заняться отдельно.

ПАЗИ. Как решалась пластическая сторона спектакля? Вы приглашали балетмейстера?

Г.А. Да, но решили от него отказаться. Были пробы, но внесение профессионализма в пластические номера давало сдвиг в нежелательную для нас сторону.

ВТОРОЙ. Конского балета?

Г.А. Мы пришли к выводу, принципиальному для нас: обращение к балету должно быть через пародию. Поэтому, если вы угадали в танцах пародийность, то знайте: она возникла не от бед-

ности, а являлась искомой.

ВТОРОЙ. Так же, как и опера?

Г.А. Да, особенно в великосветских сценах.

ПЯТЫЙ. Насчет музыки. У вас живой оркестр, но есть и запись. Не кажется ли вам, что в записи есть инструменты, которых нет в оркестре? И тогда специалист в зале не будет ощущать чистоту музыкального приема. Актеры поют вживую и есть записанные голоса. Иногда нет точного баланса. Иногда угадываю, что это запись. Не кажется вам?

Г.А. Еще впереди много работы над музыкой. Займемся балансом, вы правы. Сегодня в пантомиме звучал только один женский голос. Этого мало. Он не заполняет пространство. Может, поэтому и пантомима сейчас кажется пустоватой? Посмотрим, что будет через несколько дней. Хочется ликвидировать во всей фонограмме симфонические инструменты, оставить в записи инструменты живого оркестра.

ПАЗИ. Как долго вы работали над спектаклем?

Г.А. Год, почти год, с середины января 75-го.

ПЕРВЫЙ. Когда подключилась вся массовка?

Г.А. С самого начала.

ПАЗИ. Когда вы выпускаете спектакль?

Г.А. У нас снят выходной день. Утром и вечером в понедельник будет два прогона, я думаю, мы успеем отладить все наши погрешности. Так что мне нужна только неделя. 27-го ноября мы должны сыграть премьеру.

ПЯТЫЙ. Сильно изменилась пьеса с тех пор, как она попала к вам?

Г.А. До сих пор идет беспрерывная работа над текстом. То, что Питер Брук называл импровизацией содержания, выполняется нами в полной мере... Ну что ж, если больше нет вопросов, то закончим нашу беседу. Кое-что полезное я из вас выудил.

14 ноября 1975 года

Г.А. *(Басилашвили)*. Олег, у меня к вам революционное предложение. БАСИЛАШВИЛИ. Да, я слушаю.

524

¶*Г.А. предлагает поискать иную физику старого Князя. Отказаться от дряхлости, наоборот, пусть он будет вытянутый, прямой, как в молодости, но вдруг, к всеобщему удивлению, Князя*

заносит.

Г.А. Причем заносит не только потому, что Князь пьяный, не только из-за сжатия сосудов, но и от внутреннего маразма. То, что в нем намечалось в молодости: презрение ко всему окружающему, кроме себя самого, дало свои плоды. Он пришел к полному одиночеству и, как следствие, возник разлад психики. Ведь вся сцена строится на том, что он принимает Мари за Ма-тье, Фрица за Феофана, а реальное существо, бывшее какое-то время при нем, Холстомера, не узнает. Стеклянный глаз! Остановившийся стеклянный глаз — вот зерно роли!.. *(Данилову.)* В показе лошадей у вас опять абстрактный, а не профессиональный текст. А мы же договорились: «Тпрррру, ну, пошла, но»... Внимание, товарищи! Первый акт с выхода Серпуховского!

БАСИЛАШВИЛИ. О-о! Тогда я пойду переоденусь.

Г.А. А почему вы не готовы, Олег Валерьянович? Переодеваться надо загодя.

БАСИЛАШВИЛИ. Я думал: пойдем с начала акта, и у меня будет время.

Г.А. Надо переодеваться к началу репетиции, независимо оттого, о чем вы думали... *(Лебедеву.)* Мне кажется при переезде в Москву после слов «Ай да Пестрый! Ай да расписной!» надо снять песню «Ай-я-я-яй-яй!» Здесь она лишняя.

ЛЕБЕДЕВ. Давайте попробуем, пока Олег Валерьянович переодевается. *(Во время пробы.)* А это что, весь свет?

КУТИКОВ. Весь.

ЛЕБЕДЕВ. Но ведь меня же не видно?!

КУТИКОВ. Георгий Александрович, если Евгений Алексеевич сделает шаг назад, он попадет в область хорошего света.

ЛЕБЕДЕВ. А вперед нельзя?

КУТИКОВ. Вперед два шага.

ЛЕБЕДЕВ. А если я двигаюсь по прямой, то вперед, то назад, значит, я уже не виден? Вам-то хорошо, вам легко, вы дали свет, а мы пристраиваемся.

КУТИКОВ. Мне легче всего было бы дать весь свет, включая зрительный зал. И все проблемы были бы решены.

Г.А. А почему нельзя дать боковой свет?

КУТИКОВ. Боковой?

Г.А. Да, вот этот, боковой, сейчас он отсутствует.

КУТИКОВ. Боковой свет захватывает задник.

Г.А. Бог с ним с задником, актеров не видно.

КУТИКОВ *(в регуляторную).* Оленька, дай боковой свет с балконов.

Г.А. Во-от, а теперь чуть прижать.

КУТИКОВ (в *регуляторную).* Оленька, прижми.

Г.А. И никаких задников не задевает.

КУТИКОВ. Фиксируем?

Г.А. Фиксируем, но почему я нашел выход, а вы — нет? Зачем заставлять нервничать артиста понапрасну?

БАСИЛАШВИЛИ. Я готов, Георгий Александрович!

ЛЕБЕДЕВ. Я запомнил, что здесь песню вымарываем.

Г.А. С появления Князя.

Рассказ Холстомера о жизни у Князя. Звон брегета.

ЛЕБЕДЕВ. Может, и здесь отменить песню? Г.А. Здесь жалко отменять.

ЛЕБЕДЕВ. Я спою чуть позже. «Была зима, меня запрягли в сани, но какие!!! Ай-я-я-яй-яй! А-а-а-а-а й-я-я-яй-яй!»

Г.А. Хорошо, Женечка, очень хорошо!

Финальная песня первого акта «На Кузнецком».

РОЗЕНЦВЕЙГ. Без вступления не получается. Грязь. Не вступить всем одновременно.

525

¶Г.А. Хорошо, давайте так. Реплика Евгения Алексеевича: «Мы едем!» Оркестр играет вступление. Все выходят из мизансцены езды. Становятся артистами БДТ. Идет зонг.

После повторения песни прогон первого акта, корректура музыкальных номеров.

18 ноября 1975 года

Второй акт. Монолог Холстомера о передаче из рук в руки.

РОЗОВСКИЙ. Конечно, не «больной», а «большой» кнут.

Г.А. У меня академическое издание. Там написано «большой». Но, может, это опечатка? С точки зрения житейской логики, вы правы, а с точки зрения Холстомера, есть кнут «нормальный», а есть «больной». Приготовились к началу первого акта.

Песня Конюха.

РОЗОВСКИЙ. Когда Конюху аккомпанирует оркестр, получается похоже на оперу. Г.А. Пришлось, иначе Штиль детонирует.

Рассказ Хора о Холстомере.

{Караваеву.) Чуть выше по тональности надо начинать. До вашей реплики было задано общее настроение, общее описание природы, теперь пошел конкретный рассказ о Холстомере.

(Солякову.) Жаль, что наступили на реплику Караваеву. Пусть будет пауза, в которой Холстомер помашет хвостом.

(Заблудовскому.) Вот сейчас хорошо из задумчивости возникает текст. А вчера на вечернем прогоне очень много двигались перед текстом. Вы заметили это, Изиль?

ЗАБЛУДОВСКИЙ. Честно говоря, нет.

Г.А. Обратите на это внимание.

Бобринский приказывает зарезать Холстомера.

(Штилю.) Почему вы называете Бобринского «Ваше сиятельство»? ШТИЛЬ. Я его всегда так называл. Г.А. Ваше сиятельство — это граф.

РОЗОВСКИЙ. А Бобринский — граф, Георгий Александрович. Г.А. Но разве у нас есть в тексте, что Бобринский — граф? РОЗОВСКИЙ. Если Конюх называет его граф, то это подразумевается. Г.А. Ну, ладно, оставим. Дальше, пожалуйста.

(Оркестру.) Конюх точит нож — реплика на музыку. «О, смертный, жизнь проходит быстро», — попробуем спеть вживую.

(Хору.) Чтобы точно вступить, выходите с первыми тремя ударами.

После зонга.

В сцене издевательства над Холстомером потеряна жестокость. Получается красивый театральный ход, но нет подлинности происходящего. Первая реплика «чужой» должна быть командой на садистское избиение. Это не игра, не красивый этюд, а жесточайшая сцена.

(Изотову.) Фонограмму «мы табун, табун» нельзя давать сразу в полную силу. Я борюсь с тем, чтобы фонограмма врывалась, хотелось бы добиться незаметного входа записанной музыки. Понимаете, Юра? Общий принцип по всему спектаклю: фонограмма должна входить незаметно.

КОВЕЛЬ. На «О, смертный» — руки на поясе, по-моему, плохая позиция. Вот на «мы табун, все в нас едино» может быть эта фашистская поза. А здесь мы — актеры, в подтексте должно быть: задумайся вместе с нами.

Г.А. Правильно, Валя.

¶КОБЕЛЬ. И еще, Георгий Александрович. Первая песня Хора актерская, без сбруй. Но вторая — «Табун» — обязательно должна быть со сбруями. Что сейчас? Мы не успеваем надеть сбруи, а уже идет вторая песня. Что делать?

Г.А. *(Изотову.)* Нельзя ли после финала первой песни на реплику «опомнись», дать ржанье, а за это время актеры переоденутся?

Проба не получается. Во время лошадиного ржанья кто-то раньше, кто-то позже надевает

сбруи.

ЛЕБЕДЕВ. А может, не надо ржанья? Кончилась одна песня, пошло вступление ко второй. Дайте вступление. Раз! Я в позе лошадки! Два! Взял сбрую. Три! Четыре! Надел, взял хвост и пою.

Г.А. Давайте попробуем все сделать то, что получилось у Евгения Алексеевича.

После пробы.

(Изотову). Теперь дайте запись песни, но не в зал, а актерам, чтобы только им было слышно, а нам нет.

(Ковель.) «Да никак это Холстомер», — кричать не нужно. Шепот сильнее.

Теперь давайте эпизод оскопления.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Нельзя ли Штилю передавать нож Данилову пораньше, на музыкальной кульминации?

Г.А. *(Данилову и Штилю.)* Миша и Жора, Семен Ефимович вам сейчас сделает правильное предложение насчет передачи ножа.

Вместо текста, который в записи читал Т.А.:

Мирозданье, чье это слово, Если нет у Творца твоего Ничего беззащитней живого, Беспощадней живых никого?!

— идет просто топот копыт.

ШВАРЦ. Нет, просто топот копыт — плохо. Надо вернуть текст.

Г.А. Юра Изотов! С участниками хора запишите несколько вариантов «Мирозданье, чье это слово...» Попробуем дать топот, а потом Хор, читающий стихи. Давайте проверим финальный зонг акта — «Кузнецкий мост». РОЗЕНЦВЕЙГ. Без дирижера трудно. Г.А. И все-таки давайте попробуем. РОЗЕНЦВЕЙГ. Не получится. Г.А. Что вы предлагаете, Семен Ефимович? Выйти и дирижировать на спектакле?

После двух прогонов песни.

Ну вот, в кровь входит и начинает получаться. Надо перед каждым прогоном распеваться и петь «Кузнецкий мост». Витя Соколов! Напомните мне завтра, чтобы перед началом прогона спели «Кузнецкий».

Перейдем ко второму акту. Сцена старого Серпуховского.

(Басилашвили.) Когда обознались, приняли Мари за Матье, стукнете себя по лбу: «Это же Мари!» Будто не вы, а все вокруг виноваты. Будто они вам внушали, что это Матье. Понимаете, Олег, в подтексте: что вы меня убеждаете, что это Матье? Что за чушь? Буркнул "простите" и пошел в кресло.

Мучительнее, мучительнее вглядывайтесь в Холстомера, а не равнодушно. Мы ждем: вот-вот вспомнит! «На пегого похож!»

(Волкову.) Вы говорите: «Я верю, верю», — а ведь ни одному слову не верит. Нет сейчас иронии, Миша, когда вы говорите о кредите, который может быть предоставлен Серпуховскому в связи с его бывшим состоянием.

(Басилашвили.) Олег, посмотрите на Бобринского с иронией.

(Волкову.) И о возможном размахе на десять лет жизни с иронией скажите.

527

¶ Милый — Михаил Волков

(Басилашвили.) «Двадцать лет уже прошло, и размах уже кончился!» Словом «кончился» выстрелите!

БАСИЛАШВИЛИ. Простите, Георгий Александрович, давайте разберемся в моей логике. Почему я злюсь на Бобринского? Да, он мне не верит, я слышу недоверчивую интонацию, но зачем мне ему что-либо доказывать? Он для меня человек из другой среды, другой планеты. Ему что ни говори, все равно ничего не поймет!

Г.А. Но иначе, Олег, в сцене нет конфликта. Вчера у вас получалось, но Миша Волков спал, теперь пошло у Миши — вы спите.

БАСИЛАШВИЛИ. Я очень моторно сейчас все делаю! На холостом ходу! Это мне противно, и я все время ищу!

Г.А. Сейчас вы не ищете! Вы ничего не делаете!

БАСИЛАШВИЛИ. Я не хочу пережимать! Г.А. Сейчас лучше пережать, чем ничего не делать. Надо заставить себя сойти с ложного пути!

БАСИЛАШВИЛИ. Но я буду жать! Что дает жим? Г.А. Нет жима — нет пробы!

БАСИЛАШВИЛИ. Хорошо, я попробую. Давайте еще раз с выхода.

Георгий Александрович, вот правильно я думаю? Сцена строится на том, что я что-то говорю Бобринскому, он подтверждает, тогда я ему: «Нет, ты ничего не понимаешь!» И леплю ему прямо противоположное тому, что говорил минуту назад! Но он опять подтверждает! «Мальчишка! — кричу ему я. — Что ты понимаешь в жизни? Ничего! Ты живешь разумом, а я жил полной жизнью!» Но ему этого не понять. Можно, я так попробую? Г.А. Конечно!

Проба.

(Волкову.) «Ты нынче пьешь, Князь?» — начните новый кусок. Пристройтесь к Серпуховскому, отделите эту реплику от всего предыдущего.

(Хору-табуну.) Когда Князь остался один, заснул, взволновались. Должно быть полное включение лошадей!

После просмотра.

(Басилашвили.) Этот путь вернее, Олег! И читается то, о чем вы перед пробой рассказали.

19 ноября 1975 года

Установка света на финал спектакля. Хор распределен вдоль задника, верхняя часть которого освещена мерцающей проекцией. В центре сцены — финальная пантомима Лебедева.

Г.А. *(Кутикову).* В конце пантомимы, на этюде с бабочкой, проекция убирается, и остается свет на Евгении Алексеевиче...

СОКОЛОВ. Георгий Александрович, вы хотели проверить финал первого акта. «Кузнецкий мост».

Г.А. Хотел, спасибо, что напомнили, но время ушло. В процессе прогона, если будет необходимость, пройдем несколько раз.

КОВЕЛЬ. Георгий Александрович, Евгений Алексеевич предложил мне вначале выходить в седом парике, а потом снять его. Как вы считаете, можно попробовать?

Г.А. Попробуем.

528

¶КОВ ЕЛЬ. Тогда можно я задержусь на минуту?

Г.А. Пожалуйста, Валя, минуту я готов подождать.

(Оркестру.) Вы сейчас сопровождаете все пение Конюха—Штиля. Не надо этого делать. Дать тональность, помочь — да, но аккомпанировать не надо.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Если Жора будет распеваться, он споет правильно.

Г.А. Как правило, первую строчку он детонирует, вторую — меньше, а третью уже поет правильно. Я не понимаю, почему Жора не распевается?

ШТИЛЬ. Я был готов распеться, но Семен Ефимович был занят.

РОЗЕНЦВЕЙГ. К следующей репетиции займусь вами.

Г.А. Займитесь сейчас, пока Вали нет. Даю вам три минуты. Я уверен, что при распевке Жора споет правильно!

Распевка и прогон спектакля без остановок.

(Соколову.) Не получилось открытие натюрмортов. Монтировщики на подъемниках торопятся. Надо, чтобы шторки поднимались одновременно и в ритме музыки.

КОЧЕРГИН. Это занавес спектакля, Витя! Надо, чтобы две бригады сговорились. Сейчас одна делает хорошо, другая — плохо.

РОЗОВСКИЙ. Георгий Александрович, очень вас прошу, давайте добавим в финале в текст Олега Валерьяновича, как хоронили Князя: новый гроб, новая одежда и так далее.

Г.А. Длинно, Марк, это финал!

РОЗОВСКИЙ. Олег Валерьянович готов показать!

БАСИЛАШВИЛИ. Я готов! Посмотрите, послушайте!

Г.А. Ну, давайте.

Басилашвили блестяще читает монолог.

РОЗОВСКИЙ. Ну, хорошо же, Георгий Александрович! Г.А. Хорошо, оставим!

21 ноября 1975 года

Г.А. Валя Караваев, фраза про старость «а бывает: жалкая и величественная вместе» вымарывается, остается текст Аэлиты Шкомовой «бывает старость жалкая», тогда текст будет относиться только к Серпуховскому, а то рассуждения о старости не читаются. *(Суфлеру.)* Тамара Ивановна, отметьте у себя в экземпляре.

ГОРСКАЯ. Уже отметила. Только Евсею Марковичу и Семену Ефимовичу надо сказать, что у них другая реплика на смену света и музыку.

Г.А. повторяет новую реплику Кутикову и Розенцвейгу, затем, позвав Басилашвили, предлагает ему выйти на заключительный монолог в гриме и после финального текста Лебедева снять бакенбарды, усы, на наших глазах превратившись в актера, сыгравшего роль

Князя. Раньше Басилашвили снимал грим за кулисами.

Г.А. Давайте проверим финал акта.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Первого?

Г.А. Да, «Кузнецкий мост». Вчера песня грандиозно провалилась.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Пожалуйста, я готов поискать варианты, но вчера Марк Розовский хотел предложить свой, а сегодня его почему-то нет.

Г.А. Как — нет? Я его только что видел.

РОЗОВСКИЙ *(из глубины зала).* Я здесь. Здравствуйте, Семен Ефимович.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Доброе утро, Марк, что же вы там сидите? Давайте репетировать «Кузнецкий». Оркестр ждет ваших предложений.

РОЗОВСКИЙ *(Ряшенцеву).* Первый раз за всю мою историю пребывания в БДТ Розенцвейг допускает меня до оркестра.

¶РОЗЕНЦВЕЙГ *(оркестру).* Посмотрим, что он сможет нам предложить. Все, что было в наших силах, мы уже сделали, мы уже ничего из этой песни сделать не можем, а он может?! Ну, посмотрим.

Розовский подошел к музыкантам. РОЗОВСКИЙ *(оркестру).* Сыграйте, я попробую спеть, а заодно покажу, что я хочу.

Розовский спел.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Хорошо, Марк, эмоционально, сильно, но по существу ничего не изменилось. Мы так и играли. Вопрос: что же делать актерам, когда в музыке большие паузы, так и

остался открытым. Например, после «се ля ви»?

ГОРСКАЯ. После «се ля ви» можно засмеяться: «Ха-ха-ха!»

МИРОНЕНКО. А если «се ля ви» я не проговорю, а протяну под музыку — спою?!

РОЗОВСКИЙ. Нет, это будет не в зонговом характере.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Но что же актерам делать? Просто так стоять?

ЛЕБЕДЕВ. Все дело в том, как стоять! Можно стоять напряженно!

РОЗЕНЦВЕЙГ. Ничего не изменится!

Г.А. Много дискуссий, Сенечка, давайте пробовать!

РОЗЕНЦВЕЙГ. Что пробовать? То, что предлагает Марк, у нас и было. Может, срезать второй куплет?

Г.А. Тогда разгона не будет.

ЛЕБЕДЕВ. А может, нам разрешить двигаться? А то мы как встали, так и стоим, поэтому и ничего не получается.

Г.А. Пусть первые трое: Мироненко, Лебедев и Басилашвили играют, а все остальные стоят. В этом тоже есть прием.

Проба.

РОЗОВСКИЙ. По-моему, начинает получаться. Вот это безумие скачки и необходимо. Только у меня еще одно предложение. Второй куплет начинать без остановки, в разгоне после первого!

РЯШЕНЦЕВ *(Товстоногову).* Музыканты почему-то боятся замедленного начала песни, а оно-то как раз дает право не так загонять быструю часть.

Розенцвейг возражает Ряшенцеву. Г.А. просит Розенцвейга не превращать репетицию в дискуссию, а зафиксировать сделанное.

Еще раз поется «Кузнецкий». После «се ля ви» Басилашвили засмеялся: «Ха-ха-ха!»

Г.А. Хорошо, Олег! Молодец!

(Розовскому.) И, главное, оправдано Князь засмеялся! Перед этим Кучер по-французски закричал!

(Всем.) Кто засвистел? Я спрашиваю, кто засвистел?

Тишина. Хорошо свистели! Зафиксируйте!

После окончания песни.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Ну, что про это можно сказать?

Г.А. То, что стало лучше! Намного! А в том, что играет тройка, есть смысл! ЛЕБЕДЕВ. Давайте точнее сделаем начало. Я говорю: «Я еду!» И должен быть люфт, чтобы я зафиксировал переход из рук в копыта.

Оркестр пробует.

(Ударнику.) Нет, вы не понимаете...

Г.А. Не нервничай, Женя, сделаем начало, сделаем. Еще раз объясни оркестру, что ты хочешь.

530

¶ЛЕБЕДЕВ. «Я еду-у!». Взмах руки и пошел! Вот здесь подхватывайте меня! Еще раз! «Я еду-у!». Взмах руки... вот, вот, получается!

И начало песни получается. Сбив ритма происходит при переходе ко второму куплету.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Такие вещи без дирижера не получаются, хоть сто двадцать пять раз делай!

БАСИЛАШВИЛИ. Нас сбивает, когда в музыке не ощущаешь ритм. Пойми, Сенечка, мы же не профессионалы, и когда музыканты начинают импровизировать тему (показывает, как музыканты импровизируют) — «перетира-перетира», — мы ничего не понимаем. Нам нужна чистая мелодия и ритм.

ВОЛКОВ. Знаете, почему не получается?

Г.А. Почему?

ВОЛКОВ. Музыканты и актеры разобщены.

Г.А. Что вы предлагаете?

ВОЛКОВ. Чтобы музыканты перешли к актерам.

Г.А. Попробуем.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Музыкантам перейти к артистам? А не громоздко ли это будет? Да и долго, по-моему.

Г.А. Для начала спокойно распределимся. Скрипка, гитара, ударник, нет, контрабас не надо. Встаньте за Евгением Алексеевичем, Басилашвили и Мироненко. Так, теперь вернитесь на свои места, а на реплику: «Мы едем», — переход.

(Розовскому.). С цыганами поехали. В этом что-то есть. И хороший облик, и смысл!

ЛЕБЕДЕВ. Нет, на песню уже не выйти! Мы завелись, мы на пределе, а оркестр — ровным шагом. Неправильный переход, по-моему.

Г.А. Так не надо шагом! Бегом! Опаздывая будто!

(Кутикову.) Севочка, погасите свет в зале!

Еще раз переход! А хорошо бы, чтобы музыканты тоже пели!

РОЗЕНЦВЕЙГ. Нет, они непоющие.

Г.А. Что вы мне говорите? Юра Смирнов, гитарист, прекрасно поющий человек! Перебежали! Нет, поздно!

ЛЕБЕДЕВ. А раньше им нельзя перебежать?

Г.А. Давайте с монолога Холстомера повыше. Поищем место. В конце поздно!

ЛЕБЕДЕВ. «Все шире и шире!..»

Г.А. Пошли!

Поют.

Стоп! Опять сбились с ритма.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Контрабаса нет, он остался на месте, актеры ритма не слышат. ЛЕБЕДЕВ. Продирижируйте, Сеня! Пять раз продирижируете, все получится. РОЗЕНЦВЕЙГ. Зачем пять раз? Я если продирижирую, сразу все получится. ЛЕБЕДЕВ. Да? Ну, и давай!

Спели.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Легче?

БАСИЛАШВИЛИ. Легче! А если было бы меньше импровизации в музыке, было бы еще легче. Нам нужен четкий ритм: «Там-там-там-там!» А вы все время пытаетесь показать: вот, мол, какие мы богатые, дескать, вы только послушайте, сколько в музыке нот!

РОЗЕНЦВЕЙГ. Не в этом дело! Ты просто ритм не чувствуешь!

БАСИЛАШВИЛИ. Я и говорю, что не чувствую ритм! Повторяю, мне нужен не просто ритм, а четкий: «Там-там-там-там!» Вот дайте «Там-там-там-там!» — и мы споем!

РОЗЕНЦВЕЙГ. Ну, что делать, если нет чувства ритма? И дирижера нет.

ЛЕБЕДЕВ. Олег прав, я тоже не слышу ритма. Давайте еще раз!

Повторение песни.

531

¶

Г.А. *(Розовскому.)* Разгул, оргия хорошо может получиться.

ЛЕБЕДЕВ. По-моему, получилось.

Г.А. Получилось.

КОНОВАЛОВА. А знаете, почему получилось?

Г.А. Почему?

КОНОВАЛОВА *(хохочет).* Ба-си-лаш-ви-ли молчал, ха-ха-ха.

БАСИЛАШВИЛИ. А что вы смеетесь? Это не шутка. Ритма не слышу — не пою!

РОЗОВСКИЙ. Мне кажется, стало получаться с точки зрения разгула, с точки зрения эмоций, но не получается с точки зрения текста.

Г.А. Тут такой разгон, что текст уже не важен.

РОЗОВСКИЙ. Ударения неверные!

Г.А. Поправьте!

После замечаний Розовского.

Давайте еще раз, чтобы все улеглось.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Будем уповать на всевышнего. Больше песней заниматься бессмысленно.

ЛЕБЕДЕВ. Мы готовы. Давайте.

Повторение песни.

Г.А. Вот сейчас получилось, товарищи.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Как теперь закончим акт? Барабанщик оторван от тарелки. Г.А. Может, сделать запись гонга? РОЗЕНЦВЕЙГ. Живая музыка лучше. Г.А. Давайте живую.

СКРИПАЧ *(контрабасисту).* Саша, ты же стоишь около тарелки. Ты мог бы сделать отбивку?

КОНТРАБАСИСТ. Могу.

РОЗЕНЦВЕЙГ. А если оркестр даст короткий аккорд?

Г.А. Покажите.

Розенцвейг дирижирует. Звучит оркестровый аккорд.

Хорошо. Зафиксируем.

Розенцвейг приготовил сокращенный вариант музыки на пантомиму. Лебедев показывает новый вариант воспоминаний Холстомера перед смертью.

Г.А. А если в финале попасть в детство? Сейчас бабочка прилетела к старому Холстомеру, а сыграй молодого жеребеночка, как когда-то, много лет назад.

Сейчас ты заканчиваешь медленным падением, а хотелось бы и сюда вставить какие-то кусочки из прошлого: помнишь, как тебе копыта чистили?

Мне нравится, что в пантомиме нет последовательности: начинается с цветка, а кончается детством, бабочкой. Вспыхивает только самое яркое.

ЛЕБЕДЕВ. Не длинно?

Г.А. Нет, нет, по времени как раз. Только вот моменты просветлений должны быть чуть-чуть отстранены.

ЛЕБЕДЕВ. Да-да, я понял. Пантомиму надо играть намеком, плавно, чуть отстраненно, не отрываясь от точки. В чем была ошибка? Получался отдельный концертный номер. Я падал, а потом начиналось новое. Теперь же все соединилось! Воспоминания вкрапились в падение! Теперь я все могу сыграть локально, у столба.

Г.А. По смыслу лучше, не правда ли, Марк?

¶РОЗОВСКИЙ. Конечно! Не просто смерть, а просветление перед смертью.

ГЛ. Женя, запомнил? Не надо повторять?

РОЗЕНЦВЕЙГ. Можно мне сказать свое мнение? Раньше было лучше. Я читал прием: падал, поднимался, и шли воспоминания. Сейчас одно вошло в другое и ощущение чистоты приема ушло.

Г.А. Как раз хорошо, что ушел вставной эпизод, сейчас все пластически органично соединилось.

ЛЕБЕДЕВ. Раньше после смерти был концертный номер...

Г.А. А теперь получилась диффузия, и это хорошо!

РОЗЕНЦВЕЙГ. Я высказал свое мнение, а вы уж решайте. Мне кажется, что первый кусок музыки — всплеск! Это смерть. Вся остальная музыка — проблески воспоминаний.

Г.А. Нет-нет, вот только сейчас хорошо! И не надо сбивать Евгения Алексеевича! Давайте еще раз пройдем. Надо быть уверенными, что закрепили рисунок.

Повторение пантомимы.

Спасибо, пойдем дальше. Есть предложение поискать еще один вариант первой сцены с Матье.

КОВЕЛЬ. Георгий Александрович, ковер в нашей сцене необходим?

Г.А. Да-а, а как же?

КОВЕЛЬ. Картина-то маленькая.

Г.А. Какая разница, Валя? Маленькая или большая картина — ковер нужен.

(Басилашвили, Ковель, Мироненко.) О чем мне хотелось бы договориться с вами, что хотелось бы попросить проверить? На скачках Матье бросит Князя. Но желание закончить с ним роман кроется уже здесь. Смотрите, он говорит, что любит, а думает о чем-то своем. Он говорит, что исполнит любое ее желание, но исполняет свое. Вот и зарождается, зреет причина будущей измены. В этом варианте Феофан не должен ложиться на колени Матье. Это могло быть при отношениях Матье и Князя внешне радужных, но когда она уже Князю начала надоедать, и Феофан стал

позволять себе неслыханную фамильярность. Сейчас мне важно подчеркнуть, что вы для Князя послушные заводные дорогие игрушки. С вами он достаточно наигрался, у него уже на уме Холстомер! Что если его выставить в круг на бегах? Но, оказывается, Матье, которая должна внимательно наблюдать за Князем, решает уже сейчас порвать с ним. Понимаете, Валя, вроде бы все то же самое, что и делали, но мысли иные, окраска поведения загадочная. Если обратным ходом вспомнить вас, то — да, у нее что-то было на уме!

КОВЕЛЬ. Я поняла, спасибо, очень интересный ход.

Г.А. Прогоняем второй акт, всем приготовиться!

Прогон акта идет почти без остановок. После окончания Соколов по просьбе Г.А. собирает всех участников спектакля. Товстоногов, предупреждает актеров, чтобы завтра они были отдохнувшими, собравшимися, потому что на репетицию придут маститые консультанты, толстоведы.

Г.А. Давайте построим поклоны. После аккорда Хор-табун быстро выходит на авансцену... Остановились. Паузочка. Про себя сосчитайте «Р-раз!» — поклонились, разделились пополам и разошлись. Дальше на авансцену вышли Штиль, Данилов, Волков, Ковель, Басилашвили. Поклонились — разошлись. Затем выход Евгения Алексеевича. Женя, надо сделать жест в сторону оркестра, как бы поднять его. Во-от! Теперь можно вызывать остальных. И так до победного конца!

После худсовета на доске объявлений появился текст:

ДОРОГИЕ ТОВАРИЩИ АРТИСТЫ

ЕЛЕНА АЛЕКСЕЕВА, ТАМАРА КОНОВАЛОВА, ВАЛЕНТИНА СМИРНОВА, АЛЛА ФЕДЕРЯЕВА, АЭЛИТА ШКОМОВА, ГАЛИНА ЯКОВЛЕВА, ИЗИЛЬ ЗАБЛУДОВСКИЙ, ВАЛЕРИЙ КАРАВАЕВ, ВЛАДИМИР КОЗЛОВ, ЕВГЕНИЙ СОЛЯКОВ, ЕВГЕНИЙ ЧУДАКОВ!

533

¶Художественный совет театра выражает вам свою признательность и восхищение вашей работой в спектакле «ИСТОРИЯ ЛОШАДИ».

Ваше участие в Хоре-табуне является примером самоотверженного творческого труда, подлинного понимания общих задач театра, истинной импровизационности, высокой профессиональной отдачи. Если сейчас уже можно говорить о том, что спектакль «ИСТОРИЯ ЛОШАДИ» является творческим завоеванием театра, то в этом, наряду с исполнителями главных ролей, и ваша огромная заслуга. Результаты вашей работы, значение ее для театра, заставляют нас исключить применение к вам такого термина, как «массовка». Вы показываете пример работы актера драматического в театре синтетическом, не теряя при этом общего проникновения в самую суть и глубину произведения Л. Н. Толстого.

Художественный совет театра гордится вашим ансамблем, благодарит вас и желает здоровья, успехов в новых ролях.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СОВЕТ БДТ.

25 ноября 1975 г.

¶*«Тихий Дон»*

Записи репетиций

¶Лауреат Ленинской и Государственных премий М. Шолохов

ТИХИЙ ДОН

Сценическая композиция в 2-х частях

Г. Товстоногова и Д. Шварц

Литературный консультант С. М. Туркова-Шолохова

Постановка народного артиста СССР, Лауреата Ленинской и Государственных премий Г. А. Товстоногова

Художник *Э. С. Кочергин* Композитор *С. М. Слонимский* Режиссер *Ю. Е. Аксенов* Бой — *К. Н. Черноземов* Танец — *И. П. Кузнецова* Консультант по быту *В. М. Глинка*

¶Действующие лица и исполнители:

Григорий Мелехов — *О. И. Борисов* Пантелей Мелехов — *П. П. Трофимов* Ильинична — *М. А. Призван-Соколова* Петр Мелехов — *К. Ю. Лавров* Наталья — *Л. И. Малеванная* Дарья — *Т. Н. Лебедева Е. Е. Немченко* Дуняшка — *Т. Д. Конвалова В. А. Смирнова* Аксинья — С. *Н. Крючкова* Михаил Кошевой — *Ю. А. Демич* Котляров — *В. А. Медведев* Подтелков — *Л. В. Неведомский* Гаранжа — *Г. А. Гай* Прохор Зыков — *Е. К. Чудаков* Степан Астахов — *А. Ф. Пустохин* Копылов,

сотник — *О. В. Басилашвили*

В. Э. Рецептер Генерал Фицхелауров — *В. В. Стржельчик* Генерал Краснов — *В. А. Кузнецов* Генерал Деникин — *Б. С. Рыжухин*

¶Генерал Алексеев — *М. В. Иванов* Тюрников — *Ю. П. Мироненко* Рыжий красноармеец — *Г. А. Штиль* Пленный красноармеец — *В. Л. Юшков* Митрий Коршунов — *Г. П. Богачев* Листницкий-отец — С. С. *Карпович-Валу а* Листницкий-сын — *В. Е. Матвеев* Есаул — *В. Э. Рецептер Б. С. Рыжухин* Молодой музыкант — *А. Ю. Толубеев* Оыицер-сотник — *В. И. Караваев* Тетка Аксиньи — *М. К. Адашевская* Ермаков — *А. Е. Гаричев* Рябчиков — *В. А. Козлов* Штабист — *И. З. Заблудовский* Адъютант генерала Фицхелаурова — *Б. В. Лескин*

Калмык-конвойный — *И. М. Пальму* Мишатка — *Женя Малое* Красноармейцы, казаки, казачки, офицеры, беженцы, оркестранты — артисты театра

¶Финальные строки в спектакле читает автор романа

Звукорежиссер *Г. В. Изотов* **Художник по свету** *Е. М. Кутиков* **Пом. режиссера** *О. Д. Марлатова*

¶В опубликованных записях репетиций Г. А. Товстоногова редко упоминается его команда. Если и известно, как он дорожил заведующей литературной частью Диной Морисовной Шварц, как был счастлив, что нашел «своего» главного художника Эдуарда Степановича Кочергина, то о заведующих художественно-постановочной, монтировочной и музыкальной частью, светоце-хом, звукорежиссере и др. известно мало. А это те люди, с которыми он проработал тридцать лет, те специалисты, без которых не могло родиться целостное художественное решение товстоноговских спектаклей. Он опирался на этих людей. Сказать: он верил, доверял им, — мало. Он создавал из них сотворцов и ценил их за сотворчество. Он повышал им ставки, пробивал звания, добывал новейшую театральную аппаратуру, но и требовал от них старания, умения, энергии, мысли, идей — полной самоотдачи. Жизнь лучшего театра страны была и их жизнью.

В каждой работе есть тупиковые моменты. Как ни странно, Г.А. не боялся их. Даже провоцировал их наступление. Он говорил: плохо, когда нет тупиков, значит, все абсолютно ясно, а, следовательно, режиссер обречен на самоповторяемость, на режиссерский штамп. Он считал тупики пограничными зонами открытий. Но иногда тупики один за другим собирались вместе, и назревал кризис.

Когда Г.А. спрашивали, что самое сложное в работе режиссера, он обычно отвечал — поиск природы чувств автора. Не найти адекватный авторскому способ актерского существования — означает провалить спектакль. Как ни странно, кризис в работе над «Тихим Доном» возник из проблемы, которой могло бы и не быть. Самое сложное — способ существования — родился еще в репетиционном классе. И, тем не менее, когда актеры были готовы к переходу на большую сцену, когда, казалось бы, никаких преград на выпускном периоде не предвиделось, возник кризис. Кризис, как сказал Георгий Александрович, на голом месте.

5 мая 1977 года. Четверг Большая сцена. 2-й акт

Художник по свету Евсей Маркович Кутиков показал Георгию Александровичу Товстоногову и Юрию Ефимовичу Аксенову эффект звездного неба. «У нас и луна должна быть, — *пояснил Кутиков,* — только нужно ли давать луну и звезды вместе? В природе это бывает, но нужно ли нам?»

«Посмотрим, — *ответил Георгий Александрович и обратился к звукорежиссеру Г. В. Изотову.* — В начале акта та же увертюра, что и в первом, только короче».

Изотов исчез в своем звукоокошке, а Товстоногов, постучав по микрофону и убедившись, что он работает, вызвал помощника режиссера Ольгу Марлатову.

— Вы готовы?

МАРЛАТОВА. Да.

ТОВСТОНОГОВ. Давайте начинать.

После увертюры в луче света трубач. Рядом с ним знаменосец. Сигнал на построение отряда.

ТОВСТОНОГОВ. А где Гриша Гай?

ГАЙ. Я на выходе, Георгий Александрович.

ТОВСТОНОГОВ. А почему не вышли?

ГАЙ. Я позже выхожу, когда отряд построится.

ТОВСТОНОГОВ. Нет-нет, выходите первым.

ГАЙ. Командир обычно выходит последним. Что мне стоять и ждать, когда бойцы выбегут? Зачем? Так в жизни не бывает.

ТОВСТОНОГОВ. Да? А кто дал приказ трубачу? Кто как не вы?!

ГАЙ. Старшина! Приказ о построении отдает старшина! Спросите у старого солдата Штиля. Он все знает.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, хорошо, убедили. Давайте сперва отряд, потом вы.

Повторение начала второго акта. После сигнала трубы — построение отряда. Последним вышел командир.

ТОВСТОНОГОВ *(Аксенову).* Очень маленький отряд получается, вам не кажется? А где наши рабочие сцены? Вот бы им присоединиться. Организуйте, Юра.

Отряд, в который с помощью Ю. Е. Аксенова приняты монтировщики, выстроился в два ряда по диагонали сцены.

ТОВСТОНОГОВ. Нет, встаньте в один ряд, фронтально, от портала к порталу.

Перестроение по росту в одну шеренгу. Всем не хватает места.

Самые маленькие оказываются за сценой рядом с помощником режиссера.

МАРЛАТОВА. Георгий Александрович, Горюнов и Штиль ко мне попали. На сцене они не помещаются.

ШТИЛЬ *(вышел, сдерживая обиду).* Не помещаемся.

ТОВСТОНОГОВ. Ну и стойте там. Сбоку увидят. Я и добиваюсь, чтобы у шеренги не было конца!

Штиль кивнул и гордо ушел за кулису к Горюнову, а Георгий Александрович попросил командира — Гая — встать на тачанку.

Сцена представляет собой огромный, во всю площадь, пандус. Кулисы сняты. Их заменяют три холщовых задника, свисающих по периметру пандуса. Лемеха — условное название двух фурок, каждая из которых, разворачиваясь вокруг своей оси, может двигаться к центру сцены, образуя большую надставленную площадку на пандусе. Сейчас лемеха задвинуты вглубь

сцены, на них пулеметы. Слева на авансцене артиллерийское орудие. Справа — тачанка. Взобравшись на нее, командир отряда читает приказ.

ТОВСТОНОГОВ *(Гаю).* Одну минуту, Гриша, мы сейчас будем повторять. *(Кутикову.)* Сева, не подсвечивайте задник, чтобы поначалу пулеметы не читались. После увертюры осветите сначала трубача и знаменосца, а когда выбегут бойцы, дайте на них сквозняк. *(Рабочим сцены.)* Поправьте справа на лемехе пулемет. У него дуло задралось вверх. И получается не пулемет, а артиллерийское орудие. Запомните, где вы стоите, сейчас мы все вместе организуем построение.

Товарищи трубач и знаменосец! Выйдите, пожалуйста, вперед. Еще раз: чего хотелось бы добиться? Звучит увертюра — конкретная музыка, дальше свет на трубача и знаменосца. Труба, и ввод сквозного света. Трубить надо до тех пор, пока не произойдет построение, и артист Григорий Аркадьевич Гай ни окажется на тачанке Понятно? Повторяем. Юра, конец увертюры дайте, пожалуйста.

Товстоногов встал, прошелся по залу, зашел сбоку, увидел, что Горюнов и Штиль исчезли из строя, вызвал их на сцену и попросил впредь не исчезать, так как теряется ощущение бесконечного строя бойцов.

ТОВСТОНОГОВ *(Гаю).* Гриша, а почему вы так формально читаете приказ? ГАЙ. А военные так и читают. ТОВСТОНОГОВ. Так монотонно?

ГАЙ. Да. Эмоционально только артисты в театре читают, а военные спокойно и рассудительно.

¶

ТОВСТОНОГОВ. Ну, вот и прочтите эмоционально, а не бубните. Мы все-таки в толку от той жизненной краски, которая дескучным? Это та достоверность, которая нивоенные — я слышал — читают по-разному. эмоционально!

Г. А. Гай

Григорий Аркадьевич старательно, с но не скрывая иронического отношения, приказ.

ТОВСТОНОГОВ *(Гаю)*. Не сходите с повторять этот эпизод и неоднократно. *(От-*как двинуться дальше, я хочу рассказать вам ции, которую вы должны осуществить. После дира вы на крике «ура» двумя группами должны разбежаться через центр сцены за лемеха. Затем вы поворачиваете на нас лемеха с пулеметами.

рассудительно и театре. Что мне лает эпизод чего не дает. Да и Давайте прочтите

подъемом, прочел

тачанки. Я буду *ряду.)* Перед тем, о следующей акприказа коман-

ИЗОТОВ. Простите, Георгий Александрович, музыка будет на разбеге?

ТОВСТОНОГОВ. Да, дайте кусочек конкретной музыки.

ИЗОТОВ. А звук стрельбы пулеметов когда давать?

ТОВСТОНОГОВ. Разбежались, и на конкретную музыку накладывается звук стрельбы. Это сигнал на разворот лемехов с пулеметами. *(Аксенову.)* Когда кончится пулеметная атака, то надо бы пулеметы унести. Организуйте это, Юрочка.

АКСЕНОВ. Их должны унести рабочие?

ТОВСТОНОГОВ. Да.

Аксенов распределил рабочих сцены: кому, какой пулемет уносить. С приказа командира проверяется разбег отряда, разворот лемехов с пулеметной атакой.

ТОВСТОНОГОВ *(Кутикову)*. Надо найти скользящий свет на пулеметы. Они хорошо сделаны. *(Всем участникам сцены.)* Так... Внимательно, выслушайте, товарищи, ваши ошибки. Первая: лемеха двигаются не одновременно. Договоритесь о синхронном движении. Вторая ошибка: сейчас движение начинается рано. Надо только со звуком пулеметов. Третья: вы разворачиваете лемеха стремительно, а нужно, как можно медленнее. И четвертое: плохо водите пулеметами. Они у вас статичны, а хотелось бы видеть движение стволов справа налево. Только тогда они играют.

Повторение перехода. Один из пулеметов, несмотря на прекращение фонограммы стрельбы,

продолжил стрелять.

ТОВСТОНОГОВ. Неужели не понятно? Прекращается фонограмма, лампочка на пулемете выключается.

ГАЙ. Фонограмма резко обрывается, кто-то неизбежно будет опаздывать.

ТОВСТОНОГОВ. Надо добиться, чтобы никто не опаздывал!

ГАЙ. Простите, Георгий Александрович, но темнота, движение лемехов, а вместе с тем стволов пулеметов...

ТОВСТОНОГОВ. У вас есть предложение, Гриша?

ГАЙ. Есть. Сейчас пулеметы включаются и выключаются индивидуально, а надо из световой регуляторной одновременно. Вот тогда-то, наверняка, выключение произойдет сразу.

ТОВСТОНОГОВ. Евсей Маркович, сумеете сделать такое отключение?

КУТИКОВ. Нужно менять систему...

ТОВСТОНОГОВ. Это я понимаю, я спрашиваю: сумеете или нет?

КУТИКОВ. Сейчас сложно...

ТОВСТОНОГОВ. Мне надо понять: либо заниматься этим, либо отложить, объявив всем, что вы это сделаете.

¶КУТИКОВ. Сделаем.

Георгий Александрович объявил участникам об обещании Евсея Марковича, а сейчас попросил повторить эпизод в том же виде.

После атаки выстраивается переход на эпизод «В доме Мелехова». Поднялись задние створки лемехов и возникли две большие скамьи. Ввезенная телега поставлена на попа, на ней икона. Еще одна телега посредине сцены накрыта скатертью. Около нее три табуретки.

Пока шла перестановка, Товстоногов попросил художника по свету во время пулеметной пальбы дать на заднике зарницы вместо звезд.

Перестановка декораций затянулась. Товстоногов выяснил причины задержки. Оказывается, монтировщики были заняты тем, что уносили пулеметы. Георгий Александрович попросил актерский состав освободить рабочих сцены от этой нагрузки.

ТОВСТОНОГОВ. Давайте после приказа с перебежки бойцов... В чем дело? Стоооп! Что вы сделали? Они еще до пулеметов не добежали! Здесь конкретная музыка звучит, а вы уже пулеметную очередь даете! По этой логике весь красный отряд должен погибнуть! Полное безумие!

Еще раз! Собрались, товарищи! Будьте внимательней!

Дом Мелеховых. Наталья и Григорий.

ТОВСТОНОГОВ. Важно, откуда истинная причина ссоры? Оказывается, она знает и про кутежи, и об изменах. *(Борисову.)* Попробуем построить ваш монолог на уходе из дома. «Ты не понимаешь, я болел! И сейчас болен! Не хочешь меня понять, не веришь мне — пойду, погуляю! То уж, наверняка, лучше, чем с тобою гуторить!» В скандале с Натальей он вспомнил, чего у него нет: любви!

БОРИСОВ. Вообще не хочу с тобой в одной комнате находиться!

ТОВСТОНОГОВ. С женой у меня не ладится, а как было бы хорошо, если бы... И врезался наплыв! И вспомнилась Аксинья.

БОРИСОВ. Давайте попробуем.

ТОВСТОНОГОВ *(Изотову и Кутикову).* Надо резко из скандала пойти в наплыв. Как молния ударила: сменился свет, и пошла музыка воспоминаний. *(Крючковой.)* Выходите не тенью отца Гамлета, а живой, полнокровной. Выбежала, остановилась и бросилась в объятья.

(Кутикову.) Пока со светом полная ерундистика. Хотелось бы, чтоб в наплывах был особый НЕОБЫЧНЫЙ СВЕТ! Туман воспоминаний.

КУТИКОВ. Дайте пятнадцать минут перерыв — сделаем!

ТОВСТОНОГОВ. Сейчас еще раз пройду сцену Григория и Натальи — и прервемся. Я хочу попробовать еще один вариант. Для небольшой сцены громоздкое оформление. На самом деле для этого эпизода почти ничего не нужно. Две-три детали и все! Возьмем фрагмент избы. Уберите лемехи, оставьте стол, табуретки. Не хватает пространства, простора. Изба своим подробным построением держит нас за фалды. Вот убрали лишнее, и лучше стало. Вот теперь после скандала с женой легче будет вклинить наплыв. *(Изотову.)* Песня женщин существует в записи? Война — не война, поют бабы. Тем более, здесь глубокий тыл.

ИЗОТОВ. Даю песню, Георгий Александрович.

ТОВСТОНОГОВ. Отдаленно пусть звучит...

Дом Мелеховых. Наталья и Григорий. Новая редакция сцены.

ТОВСТОНОГОВ. Во-от, совсем другая обстановка! Здесь уже можно работать. Дайте-ка на стол лампу... Очень хорошо. Сцену сначала, пожалуйста. *(Малеванной.)* Лариса, а вы не могли бы сделать такую штуку: гладила-гладила, вдруг бросила все и зарыдала?! Хорошо! Вот вы его белье гладите, а он уже не ваш. Чужой! И у него чужие бабы... Заплакала и почувствовала, как он мнется около. *(Борисову.)* А вы, Олег, «Но-но-но! Разве так мужа с фронта встречают»? Вот и песня ложится. *(Кутикову.)* Только я бы хотел еще их видеть! Не лица, а черные тени. *(Малеванной.)* «У тебя дети», — покажите, Лариса конкретно, за портал. «Вон они там, зайди!» *(Борисову.)* Возьмите поглаженную гимнастерку и наденьте ее. На «жизнь покатилась» можно сесть за стол, Олег. Попытка последний раз пробиться к ней. *(Малеванной.)* Поначалу чуть было не поддалась Григорию, а потом взорвалась: ты мне зубы не заговаривай!

540

¶У меня еще одна идея! Что-то я сегодня подозрительно полон идей! Давайте-ка еще раз сначала.

Новая редакция сцены. Наталья и Григорий.

(Малеванной.) Погладила, и начните убирать со стола. Все, кроме скатерти, уберите. И заплакала. Вот-вот, в голос заголосила, есть за что! Хорошо бы на «кобелину» швырнуть в него

гимнастерку. Когда Григорий завелся, постойте, Лариса, с лампой, послушайте, а затем осветите мужа. Что-то я тебя не пойму. Может, я у тебя не только нелюбимая, но и идиотка? Вот, а теперь скажите: «Как же тебе гляделками не совестно моргать?» То, что он болен — слышите впервые. Жалко стало, родной ведь. На «холод по телу прошел» — сядьте около него. Ах, как ловко он любовь на политику перевел! «Трудно ему, понимаешь! А мне не трудно? Мне еще трудней!» *(Борисову.)* Облокотитесь на край стола, Олег. «Помутилось у меня в голове» — теперь лягте на стол. А Наталья посмотрела, встала и выдернула из-под локтей скатерть! Очень хорошо! Вот это я и хотел вам предложить! *(Борисову.)* Ну, а без скатерти я вообще не буду с тобой разговаривать! *(Малеванной.)* Лариса, садитесь на табуретку сбоку, и там будете сочинять письмо Григорию.

С переходом Григория — наплыв!

(Крючковой.) А может без остановки кинуться к нему?

МАЛЕВАННАЯ. Письмо длинное, Георгий Александрович. Как его писать? Как читать?

ТОВСТОНОГОВ. А уже написано. Мы же с вас свет убирали. С музыкой вернули. Перечитывайте... Не стала бы унижаться, да? Но слухи-сплетни замучили. Отсюда просьба посоветовать, как жить дальше? *(Борисову.)* Взвесьте, Олег, и не отрезайте, нет, а даже пожалев ее на прощанье: «Живи одна»

Появился молодой Листницкий *(В. Матвеев)*. Позвал отца: «Вот, мол, к нам пришли». И выходите, Света и Олег, из объятий в положение нанимающихся людей. Валерий, выйдите навстречу Сергею Сергеевичу, поставьте табуретку ему в центр. *(С. Карновичу-Валуа.)* Оглядите Мелехова, как лошадь. *(Борисову и Крючковой.)* Когда хозяин объявил, что будет платить восемь рублей в месяц, переглянитесь: устраивает? Мог и вообще не взять! Первым уходит отец, затем мимо Листницкого-сына Аксинья. И, молодой барин, помашите, уходя, пальчиками Григорию. *(Кутикову.)* Осветите комнату Мелеховых. *(Малеванной.)* Переспросите: «Живи одна?» На «нету жизни, нету» — хватайте нож! *(Изотову.)* Музыка, Юра! *(Малеванной.)* Нет, нож не устраивает! Бегите назад, на лемех! И вот там должна быть приготовлена коса! *(Марлатовой.)* Команда на вывоз лемеха на нас! *(Малеванной.)* И вот тут надо разорвать платье на шее, затем прижать косу к горлу!

ИЗОТОВ. Я приготовил акцент, послушайте!

ТОВСТОНОГОВ. Давайте!.. Хороший звук!

БОРИСОВ. Да, это лучше, чем музыка.

ТОВСТОНОГОВ. И на этом звуке наплыв оборвется. И тогда Наталья скажет Григорию: «Жаль, что тогда не до смерти зарезалась». *(Призван-Соколовой.)* Войдите на плач Натальи и встаньте за табуретку, где она писала письмо. Возьмите лампу и осветите их. Нет-нет, не ставьте лампу на место, очень хорошо, когда она у вас в руках. *(Борисову)* Хотел уйти, да никак. Подряд идут семейные сцены. Наталья, плача, убегает. А вы, Олег, сядьте на табуретку. И пошла музыка раздумий. Только тихо, пиано.

6 мая 1977 года. Пятница

Татьяна Бедова спросила Ю. Е. Аксенова, как правильно произносить: аспидный или аспидный? «Аспидный, по-моему, — *ответил Юрий Ефимович,* — а вы как считаете, Георгий Александрович? Мне кажется, ударение на втором слоге». «Конечно на первом, Юра. Аспидный даже на ухо не ложится», — *сказал Товстоногов, смотря на сцену. Декорации уже стояли. Устанавливали свет.*

541

¶*Репетиция началась с просмотра эпизода «Григорий — Наталья». Проверялось, как запомнили*

актеры последний вариант, который утвердили вчера. Звезды на заднике исчезли, появился диск, который, в зависимости от освещения, может быть

либо солнцем, либо луной.

ТОВСТОНОГОВ *(Кочергину)*. Эдик, как вы считаете, хорошо ли при этом интерьере дать луну?

КОЧЕРГИН. Можно.

ТОВСТОНОГОВ. Я знаю, что можно. Мне интересно знать: хорошо ли это будет?

КОЧЕРГИН. Надо попробовать высветить диск.

ТОВСТОНОГОВ *(Кутикову)*. Высветите луну холодным синим светом, пожалуйста. По-моему, хорошо. А по-вашему?

КОЧЕРГИН. И по-моему.

Наплыв. Встреча Аксиньи и Григория.

ТОВСТОНОГОВ *(Изотову).* Не орите так музыкой, Юра. *(Крючковой.)* Увидев Григория, остановитесь и скажите перед тем, как броситься к нему: «Гриша». И добавьте эпитет какой-нибудь из Шолохова.

КРЮЧКОВА. Можно я скажу: «Любый»?

ТОВСТОНОГОВ. Скажите. *(А. М. Янокопулосу.)* Да, засвеченный задник — это полная муренция. Ничего со световой музыкой пока не получается.

Товстоногов встал и, не отрываясь взглядом от сцены, позвав за собой Янокопулоса, зашагал

по проходу назад, направляясь к сидящему сзади рядом с выносным пультом Кутикову. На сцене обиженная Наталья столкнулась с матерью Григория.

(Призван-Соколовой.) Не надо все время в небо говорить! Вы ж не с Богом разговариваете?! На небо можно один раз посмотреть, когда упоминаете господа, вот тогда небо пользуйте.

Актеры продолжали репетицию, а у пульта Кутикова собрались Товстоногов, Кочергин, Янокопулос и Розенцвейг.

ТОВСТОНОГОВ. В поиске света надо визуально ясно отделить прошлое от настоящего. Сколько мы говорили об том, а воз и ныне там!

КУТИКОВ. Мы пробуем, Георгий Александрович, ищем, но пока не получается.

ТОВСТОНОГОВ. И не получится, потому что особенно этот спектакль требует поисков новых для нашего театра способов освещения. А мы пользуемся приемами десятилетней давности. Я был в Москве, посмотрел у Любимова «Мастера и Маргариту». Чего у них только нет? И световой занавес, и столбы сверху, и снизу из-под решеток...

КУТИКОВ. Я, к сожалению, «Мастера и Маргариту» не видел...

ТОВСТОНОГОВ. Тут дело не в этом спектакле. У них световая аппаратура работает по этим принципам с образования театра. С «Десяти дней, которые потрясли мир». И, между прочим, когда они приезжают в Ленинград, то гастролируют во Дворце культуры Первой пятилетки, где сами знаете: свет хилый. И вот они за один день светоаппаратуру на свой лад перестраивают! Световой занавес привозят из Москвы и устанавливают. Фантастика! Вы что-нибудь видели у них?

КУТИКОВ. Нет.

ТОВСТОНОГОВ. Ни разу ничего?

КУТИКОВ. Не довелось, я целыми днями в нашем театре.

ТОВСТОНОГОВ. Как же так, Сева? Вы — человек искусства, вам же это необходимо! У Любимова все надо смотреть! Вот потому мы и не можем решить элементарную для крупного театра задачу: отделить прошлое от настоящего!

КУТИКОВ. Пока не получается, Георгий Александрович! Но мы ищем! Вот, посмотрите!

ТОВСТОНОГОВ. «Зайчики» запрыгали??? Правильно, что Эдуард Степанович с таким приемом не согласен! И я не принимаю! Это сказка! А мы ищем ирреальный свет! А для этого нужна другая система освещения! Напрочь сменяющая бытовую! Сколько времени потеряно на одни лишь обещания?! Верю, жду! И ничего!

542

¶КОЧЕРГИН. Даже из того, что у нас есть, можно создать прием. Важно точно следовать принципу. Наплыв — контровой свет. Если же действие происходит в настоящем времени — освещение переднее: верхнее, боковое, какое угодно, но переднее. Покажите смену света, Евсей Маркович.

ТОВСТОНОГОВ *(посмотрев).* Нет, Эдик, это красиво, выразительно, но не дает нам желаемого результата. Не происходит смены прошлого на настоящее и наоборот. Да, хорошо высвечиваются декорации, ну и что?

КОЧЕРГИН. Может быть, настоящее — это верхний свет, а прошлое — нижний?

КУТИКОВ. Нет, тогда надо вскрывать станки.

ТОВСТОНОГОВ. Ну и что? Попробуйте хотя бы это. Меня убивает то, что я не вижу реальных предложений, проб! Просто руки опускаются! Приходится на весь спектакль выбирать две-три точки, куда на актера можно направить столб света, да и то только сверху. А на Таганке весь пол в решетках, где угодно столбы.

КОЧЕРГИН. На Таганке разбит планшет сцены. Он там вообще сборный. Поэтому много световых точек снизу.

ТОВСТОНОГОВ. Кто вам мешает сделать то же самое?

КУТИКОВ. Актеры будут проваливаться!

ТОВСТОНОГОВ. Да что вы говорите? Не проваливаются же на Таганке!

КОЧЕРГИН. Нас зажимает половик. Придется что-то срочно придумывать вместо него.

ТОВСТОНОГОВ. Вот тут вы правы.

КОЧЕРГИН. И, кроме того, на Таганке столбы света даются только на актеров. Нам же в наплывах необходимо и новое локальное освещение актеров, и менять среду.

ТОВСТОНОГОВ. Конечно, должны меняться и человек, и среда. И инсценировка, и спектакль строятся на принципе смещения настоящего прошлым и наоборот. Одна музыка ничего не дает. Если смещение не будет решено визуально, то спектакль провалится.

КОЧЕРГИН. Я очень надеюсь на задник, Георгий Александрович. Мне сейчас ничего вам не доказать, к сожалению. Но я так его придумал, что появится масса неожиданных возможностей освещения.

ТОВСТОНОГОВ. А я, честно говоря, мало верю в задник! Во-первых, потому что он появится в последнюю минуту, и мы ничего не успеем сделать! А во-вторых, — и вы это прекрасно знаете, — нам его сделают не так, как надо. Потому давайте пока на него не рассчитывать! Ищите, что можно сделать сейчас, сегодня!

КУТИКОВ. Может быть, вы поработаете с актерами, а мы подумаем и попробуем?

ТОВСТОНОГОВ. А что мне работать с актерами без света, на котором все строится? С актерами уже все сделано в репетиционном классе. Обидно, откровенно говоря! Не могу скрыть: обидно за актеров, которые готовы к выпускному периоду; за спектакль, над которым повис дамоклов меч из-за банальной лени! Кризис на голом месте! Вот объясните мне, Евсей Маркович: вы знали о решении спектакля со дня сдачи макета, мы договаривались о создании светового приема, которого ранее у нас не было, времени было предостаточно^ так почему до сих пор ничего не сделано?

КУТИКОВ. Но почему же ничего не делалось, Георгий Александрович? Вот мы придумали светомузыку, специально для «Тихого Дона», такого в нашем театре еще не было.

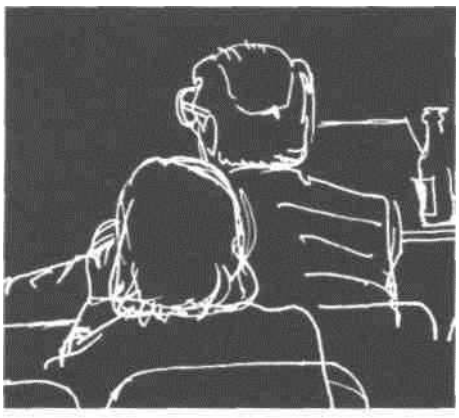
ТОВСТОНОГОВ. Светомузыка, засвечивающая задник, разрушает всю атмосферу. Это же просчитывается элементарно. Уже несколько месяцев назад вы должны были это проверить, похоронить светомузыку, и начать новый поиск. Но если только сейчас стало ясно, что вы шли ошибочным путем, выход один: немедленно найти новый ход. Иначе работу над спектаклем продолжать нельзя!

КУТИКОВ. Сложно, Георгий Александрович!

ТОВСТОНОГОВ. Сложно? Конечно! Но мне тоже сложно, так почему же вам должно быть легко?

КУТИКОВ. Может быть, закамуфлировать в деталях декораций на сцене? Предположим, телега, а внутри фонарь?! Получится этакий нимб вокруг телеги.

ТОВСТОНОГОВ. Хорошее предложение, а почему это не делается?



¶ Д. М. Шварц, Г. А. Товстоногов

КОЧЕРГИН. Это мне только что в голову пришло.

ТОВСТОНОГОВ. Евсей Маркович, вот у Эдика хорошее предложение, он с вами поделится, а я репетицию продолжу. Актеры в простое.

Татьяна Бедова от лица автора описывает ночной лес.

ТОВСТОНОГОВ. Во время авторского текста — опустите деревья. Медленно опускайте! Ах, все равно это так быстро получается? Тогда не надо читать полный текст, Таня. Приготовьте с Диной Мори-совной сокращенный вариант.

КОЧЕРГИН. Ой, какие хилые березки! Как плохо их повесили! Сейчас живопись получается, а надо натюр-

морт.

ТОВСТОНОГОВ. Сколько необходимо времени, чтобы получилась картинка, которая вас устроит?

КОЧЕРГИН. Две минуты. ТОВСТОНОГОВ. Пожалуйста, действуйте. КОЧЕРГИН. Опустите штанкет, пожалуйста, сдвигайте деревья, чтоб кучно было.

Пока Кочергин занимался с монтировщиками, С. Е. Розенцвейг затеял спор с Товстоноговым о

донских лесах.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Я был в донской степи, видел лес. Там вот такие хилые березки, как сейчас, разреженно стоят. Поверьте мне.

ТОВСТОНОГОВ. Нет, эти временно повесили, мы их заменим. У Шолохова описан густой настоящий лес.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Но я всю степь исходил и густого леса не видел!

ТОВСТОНОГОВ. Вы были в лесу в наше время, а Шолохов чуть раньше! Почитайте «Тихий Дон».

КУТИКОВ. Георгий Александрович, давайте все-таки определим, что нам нужно? В каком направлении искать?

ТОВСТОНОГОВ. Что нам нужно, мы уже знаем. Вопрос в том, как это сделать? Как из настоящего войти в прошлое? Я уверен, что резкая смена времени будет читаться только в том случае, если включить совершенно новую систему освещения.

КУТИКОВ. Но как же я могу на всей сцене сделать совершенно иную с тему?

ТОВСТОНОГОВ. Не понимаю вопроса, Евсей Маркович! Как это не можете? Надо подготовить две системы аппаратуры: одна работает на настоящее, другая — на прошлое.

ЯКОНОПУЛУС. Может быть, все-таки попробовать цветомузыку? Только с цветным светом? Тогда не будет так заливаться задник?

ТОВСТОНОГОВ. Ни в коем случае! Даже смотреть не буду! В этом спектакле не может быть цветного цвета! Не может быть! В крайнем случае, в наплывах, серо-сине-чахоточный, который создает ощущение ирреальности происходящего. *(Кутикову.)* Придумайте, как развить идею Кочергина. Тут можно обмануть зрителя: под телегу спрятать фонари, под лемеха. К сожалению, я не вижу даже попытки сделать визуально что-то принципиально новое для этого спектакля.

КУТИКОВ. Но мы же сделали цветомузыку, которой ранее не было в нашем театре. Другое дело — она не подходит.

РОЗЕНЦВЕЙГ. А что она дает?

КУТИКОВ. Что? Она дает такое сочетание дыхания света с музыкой, которое руками в регуляторной не сделать. Вот, посмотрите еще раз!

РОЗЕНЦВЕЙГ. Впечатление плохого контакта.

¶ТОВСТОНОГОВ. Перестаньте, Евсей Маркович, дрожать цветомузыкой! Скажите, а, может быть, поставить два могучих прожектора, как на «Ленфильме»?

КОЧЕРГИН. Нет, они ничего не дадут...

КУТИКОВ. Засветят площадку, зальют всю сцену.

ТОВСТОНОГОВ. И что? Если они пойдут только в наплывах, то и возникнет ирреальность?

КУТИКОВ. Цветомузыка тоже только в наплывах, но она заливает задник светом, и вам не нравится.

КОЧЕРГИН. Ирреальности от ленфильмовских прожекторов не будет! Они дадут яркий свет, приближенный к солнечному, бытовому, обычному.

КУТИКОВ. Может быть, Георгий Александрович, очень медленно, постепенно вводить то, что вы называете «зайчиками»? Вот, посмотрите.

КОЧЕРГИН. Ни в коем случае!

КУТИКОВ. Мы как раз делаем новый двигатель...

КОЧЕРГИН. И напрасно! «Зайчиков» не будет!

ТОВСТОНОГОВ. Эдуард Степанович прав! Елка в доме культуры или в гостинице «Метрополь» как-то не совмещается с «Тихим Доном»! Уберите «зайчиков», Евсей Маркович, продолжим репетицию! *{Марлатовой.)* Чуть-чуть приподнимите Дон... Нет, на такую высоту поднимать Дон

не надо.

МАРЛАТОВА. Давайте установим марку.

ТОВСТОНОГОВ. Поднимайте Дон. Нет, это очень быстро. Мы же для того и организовали ручную систему подъема, чтобы можно было поднимать, прежде всего, медленно. Стоп. Ставьте марку.

Над пандусом появляется серебряная дуга Дона.

{Кутикову.) Кстати, а где звезды?

КУТИКОВ. Я их снял. Они висели не на том месте.

ТОВСТОНОГОВ. Как не на том? Вы же сами их вчера вешали?!

КУТИКОВ. Их вчера привезли. Что-то сделали правильно, что-то нет. Будет готов задник — повесим, как следует.

ТОВСТОНОГОВ *{Бедовой).* Сократили текст? Хорошо, читайте, сейчас еще вымараем. *{Крючковой.)* Хотелось бы, чтоб Аксинья после текста Тани Бедовой появилась из оркестровой ямы.

КРЮЧКОВА. А не страшно, что зрителям с ярусов меня будет заранее видно?

ТОВСТОНОГОВ. А не надо таиться. Обыграйте яму как колодец. Вытащила одно ведро, другое. Коро»<чсло. Пристройтесь, Светлана, пристройтесь. *{Борисову.)* Пожалуйста, когда Светлана будс. Вытаскивать ведра, появитесь вон там, на противоположном лемехе. Окликните, когда она будет уходить: «Здравствуй, Аксинья, дорогая», — кажется, такой текст? Да?.. Еще раз с Тани Бедовой... Какие последние слова?

БЕДОВА. «С серебристой луной».

ТОВСТОНОГОВ. Точку поставьте. И пошла Аксинья. Не сразу появляйтесь, Олег, иначе Света искусственно вас не видит. Дайте вытащить ведро, второе... Вот теперь появляйтесь. Полюбуйтесь, как надевает ведра на коромысло. Дайте ей пойти. И вот тогда вслед.

БОРИСОВ. «Здравствуй, Аксинья...»

Пауза. Аксинья замерла.

СУФЛЕР. «Дорогая», Олег... «до-ро-гая», слышите меня?

БОРИСОВ. Тамара Ивановна, дорогая, да я специально паузу делаю... *{Крючковой.)* ... «Дорогая».

ТОВСТОНОГОВ *{Крючковой).* Ставьте ведра. Шаг вперед, и пошла музыка наплыва. Повторите весь кусок... Хорошо пластически получается.

Аксинья вспоминает Листницкого-сына. Измену.

ТОВСТОНОГОВ *{Борисову).* Вам надо переодеться. Может быть, с музыкой наплыва уйти на второй лемех и переодеться?

545

¶БОРИСОВ. А я не нарушу текст Светланы?

ТОВСТОНОГОВ. Давайте проверим. Положите шинель. Пока Света рассказывает — одевайтесь.

В центре сцены — кусочек леса. Луна. Между деревьями стоит Аксинья. Слева на лемех выходит молодой Листницкий.

(Кутикову.) И опять проблема наплыва, Сева. Как ввести прошлое? А если дать лампы дневного света?

КОЧЕРГИН. Они не дышат, Георгий Александрович, их к реостату не подключить.

ТОВСТОНОГОВ. Да, кардинально надо менять световую сферу. Кардинально. Не понимаю, неужели нельзя специально для этого спектакля развесить новую аппаратуру?

КУТИКОВ. Вешаем, Георгий Александрович, каждый день вешаем. Но двух систем, которые вы хотите видеть, пока не получается. Все работает на одну.

ТОВСТОНОГОВ (в *микрофон).* Товарищи, артисты. Извините, что я вас мучаю, но поверьте: без вас нам не решить проблемы наплывов. Поэтому на благо спектакля я вынужден вас мучить.

РОЗЕНЦВЕЙГ. А почему нам не сделать световой занавес? Не такой, как на Таганке — снизу вверх, а из боковых порталов. У нас, по-моему, был такой.

ТОВСТОНОГОВ *(Кочергину).* Эдик, может быть Семен Ефимович прав? Мы с успехом использовали световой занавес и в «Еще раз про любовь», и в «Поднятой целине». Может, и здесь он нам поможет в наплывах?

КОЧЕРГИН. Световой занавес сломан. Надо чинить.

ТОВСТОНОГОВ. Нужно чинить — починим. Меня волнует другое. В принципе, нам нужно это? Дайте прожектор в спину Листницкому-сыну.

КУТИКОВ. Нельзя, Георгий Александрович. Тень на заднике возникнет.

ТОВСТОНОГОВ. А если скользящим по лемеху?

КУТИКОВ. То же самое. Ну, смотрите.

Дали прожектор. На заднике возникла большая черная тень.

Вот, тень на горизонте.

ТОВСТОНОГОВ. И что? Может, это и даст нам в наплывах ирреальность?! Мне нравится тень! Эдик, а если на тенях, которые не могут быть в бытовых сценах, построить воспоминания? А? Как вы считаете?

КОЧЕРГИН. Не будут ли тени отвлекать от актеров? Испокон века известно, что тень выразительнее актера. Поэтому и художники над ней мучаются: как прорисовать? Вот, смотрите: тень есть, актер пропал. Решайте, что вам важнее.

ТОВСТОНОГОВ. Мне важно одно: добиться ощущения ирреальности, визуально проявить смещение времени. Мне каждый день обещают, обещают, обещают, что завтра все будет готово. Прихожу — и ничего нового нет! А я не могу репетировать, не зная среды.

КОЧЕРГИН. Тогда я настаиваю, чтобы под лемехами, под пандусом, были сделаны люки!

ТОВСТОНОГОВ. А я и не против, пожалуйста!

КОЧЕРГИН. Но вам придется перестраивать освещение первого акта.

ТОВСТОНОГОВ. О чем вы говорите? Какой первый акт? Освещение первого акта не построено! Мы пока еще принцип не можем найти! Думайте, совещайтесь. Дайте дежурный свет. Даю вам время до конца репетиции, чтобы найти решение. Я попытаюсь продолжить, но все обессмыслится, если решения не будет. Еще раз с выхода сына Листницкого. Вышел, с лемеха окликните: «Ксюша». *(Крючковой.)* А вы будто бы испугались, Света, будто бы. Отпрянули. Сделаем такую любовную взаимную игру. *{Матвееву.)* Валерий, попытайтесь обнять ее! А вы, Света, не давайтесь! Пробегите между деревьями, завлекая его. Понял, что завлекает. Догнал и... поцелуй. *(Крючковой.)* Перед уходом еще раз остановитесь, улыбнитесь ему и убегайте в портал... *(Борисову.)* Вышел Олег и, знаете, какое у меня предложение? Подойдя к Листницкому, как бы невзначай возьмите его плетку... Да-да, взял плетку, будто соскучился по кучерской работе. И посмейтесь: да, хороший бич у вас.

Григорий с размаху бьет Листницкого. Звук удара записан на пленку. Возникла проблема совпадения удара и записи.

БОРИСОВ. Юра, послушай, у меня текст: «Чего? А вот чего!» Ты точно на «Чего?» — включи магнитофон, а я пристроюсь! *(Но пристройка не получается.)* Трудно. Бью. Удар один, а звука два: сиг — пук. Может быть, «сиг» — замах, а «пук» — удар!? Давай, Юра, еще раз. *(На это раз получилось.)* Самое трудное — первый удар, потом совпадаю.

О. И. Борисов

ТОВСТОНОГОВ. Хорошо бы, чуть по другому распределиться, Олег. Не бить Листницкого здесь. Перед деревьями пугнул его раз, другой. Листницкий побежал, вы за ним, и там, в глубине, прижал его, и пошло само избиение. *(Изотову.)* Запись ударов надо сделать другую. Сейчас с паузами, а должна быть серия ударов без остановок.

Крючкова за кулисами с кем-то тихо разговаривает.

БОРИСОВ *(Крючковой).* Ксюша, хватит тра вить, иди сюда, сейчас бить буду.

ИЗОТОВ. Какая реплика на новые удары?

БОРИСОВ. А вот тут с репликой тяжело. Реплика — ее шаги. Но сразу бить не стану.

¶

ТОВСТОНОГОВ *(Крючковой).* С каким текстом вы выбегаете?

КРЮЧКОВА. «Гриша, Гришенька»...

ТОВСТОНОГОВ *(Борисову).* А у вас после удара какой текст?

БОРИСОВ. «Сука, гадина»...

ТОВСТОНОГОВ *(Борисову).* А нельзя сначала: «Сука, гадина», — а потом ударить?

БОРИСОВ. Не-е-ет! Ну, как же так? «Сука, гадина», — лучше после удара. Холодно, спокойно, мол, знай, за что получила. До удара не буду говорить! Фальшиво! Да в чем проблема? Юра, включай, я пристроюсь. Все равно на первое «сиг» — замах, удар — на «пук» — успею! *(Показал, идеально вписавшись в звуковой ряд.)*

АКСЕНОВ. Еще одна проблема: после ударов кончается наплыв. Олег в шинели, с котомкой. А до наплыва он был в гимнастерке. Как бы вернуться к той же одежде?

БОРИСОВ. Очень просто. Смотрите! Бью Листницкого. Ац, тебе, ац! Жарко стало, скинул шинель — и все! А котомку я не буду брать вообще. Зачем она мне? И так понятно, что я с войны пришел.

ТОВСТОНОГОВ. Молодец, Олег, очень хорошо! И у меня предложение: по окончании наплыва повторить кусочек текста про седину, про детей...

БОРИСОВ. А закончить: «...а я тебя, Аксюша, от сердца оторвать не могу»...

ТОВСТОНОГОВ. Да, подложите: и изменяла ты мне, и бил я тебя, но не могу оторвать от сердца...

БОРИСОВ. «Люблю до нынче».

ТОВСТОНОГОВ. И руками развел...

Аксинья и Григорий обнялись.

БОРИСОВ. А может, отменить объятья? У меня впечатление, что вся наша линия — объятья и все! Только этим и живем, хе-хе-хе!

ТОВСТОНОГОВ. Да? Ну-ка, Света, после текста Григория медленно возьмите коромысло, скажите: «И я тоже». И резко ушла.

Да, это лучше. Без сентимента сильнее.

Что у нас дальше? Переход на дивизию? *(Изотову.)* Кусочек конкретной музыки дайте, пожалуйста.

Деревья уплыли вверх. Внизу появилась телега.

547

¶Олег, в раздумье пройдите к телеге и сядьте на нее. Или нет. Останьтесь на месте. Басилашвили здесь?

БАСИЛАШВИЛИ. Да, я готов, Георгий Александрович! Откуда мне появиться?

ТОВСТОНОГОВ. Из оркестровой ямы. Вылезли наполовину, сказали авторский текст и присели на сцену. Хорошо бы иметь планшет, полевую сумку, блокнот. Вам это поможет. После авторского текста наденьте пенсне.

БАСИЛАШВИЛИ. Не надо, Георгий Александрович! Очень вас прошу!

ТОВСТОНОГОВ. Мне нужно, чтобы вы из лица авторского превратились в персонажа. Должна быть какая-то отбивка.

БАСИЛАШВИЛИ. Я понял, я фуражку надену, ладно?

ТОВСТОНОГОВ. Наденьте.

БОРИСОВ. Чем я живу во время авторского текста? Может, мне на телегу уйти?

ТОВСТОНОГОВ. Нет-нет, постойте. Изучайте его.

БОРИСОВ. А чего мне его изучать? Я его и так знаю.

ТОВСТОНОГОВ. А форма-то на нем новая. А-а-а!

БОРИСОВ. Ну, да, форма новая. Буду форму изучать.

ТОВСТОНОГОВ. Изучили? Идите к телеге и по пути бросьте: «Ишь, как ты вырядился, начальник штаба». *(Басилашвили.)* А вы сразу же ответьте: «Новые времена — новые песни».

Копылов обвинил Григория в невежестве, мол, Мелехов — офицер, а принимает женщину не в форме, а в рубашке, в расстегнутых брюках, говорит с казацким жаргоном. Прибежал Прохор Зыков (Е. Чудаков), принес Григорию письмо и услышал, как начальник штаба отчитывает Мелехова, как Григорий со злой иронией ему отвечает.

ТОВСТОНОГОВ. Начальник штаба шокирован, а вы, Женя, с Олегом заливисто засмейтесь! Да, Женя, поддерживайте Григория! Классовая солидарность!

Григорий развернул лист письма, сказал начальнику штаба: «Ну-ка, прочти. Неразборчиво

что-то».

Нет-нет, не надо играть неграмотного. Он с Кошевым в школе учился.

БОРИСОВ. Два класса только окончил.

ТОВСТОНОГОВ. Да, но читать-то умеет.

БОРИСОВ. Тогда я и буду сам читать. Зачем отдавать письмо ему?

ТОВСТОНОГОВ. А читать не хочется. Пусть начальник штаба почитает.

Борисов посмотрел на письмо, вяло прочел две фразы и небрежно приказал начальнику штаба: «Ну-ка, прочти». Актеры, сидящие в зале, захохотали.

Какой следующий эпизод? Расстрел Котлярова? *(Медведеву.)* Вадим, как нога? Я знаю, что у вас сильный ушиб. Падать сможете?

МЕДВЕДЕВ. Сегодня, нет, Георгий Александрович.

ТОВСТОНОГОВ. И все-таки давайте хотя бы формально пройдем сцену. *(Марлатовой.)* Оля, пожалуйста, весь женский состав спектакля на площадку. Вадим Александрович сегодня героически пришел на репетицию, но падать пока не может, поэтому сыграйте сцену в наметку, поищем общее пластическое решение.

После наметки пластического решения сцены убийства Котлярова.

Спасибо, товарищи! На сегодня все свободны, кроме Эдуарда Степановича Кочергина и Евсея Марковича Кутикова. Будем заниматься светом. И не просто светом, а проблемой поиска принципа для всего спектакля. До завтра.

Далее решались проблемы светового приема воспоминаний.

ТОВСТОНОГОВ. Никакого стробоскопа. Не хочу слышать! Тошнит от него. В «Колумбе» у нас стробоскоп был впервые, мы его открыли, теперь это разменная монета. Теперь вплоть до кукольного театра. Ширпотреб, мюзик-холл, эстрада, Владимиров — все спектакли. Везде!.. И, как правило, один пулемет не работает...

¶7 мая 1977 года Суббота. 13.00-14.30

Вместо холщового задника появился черный.

Из разговора с Кочергиным.

— Это огромное вспаханное небо?

КОЧЕРГИН. Будет еще земля, переходящая в горизонт. На ней, кроме войны, ничего не растет.)

МАРЛАТОВА. Дуняшу кому сегодня репетировать? Коноваловой или Бедовой?

ТОВСТОНОГОВ. Коноваловой. Я забыл, что Таня Бедова в выпускной период уезжает в Ригу. Возвратится — введем. Позовите ко мне Татьяну.

Рядом с Г. А. Товстоноговым Татьяна Бедова.

ТОВСТОНОГОВ. Танечка, вы меня простите, я в суматохе забыл, что вы уезжаете в Ригу, и назначил вас на роль Дуняши. Сейчас в связи с вашим отъездом вам репетировать бессмысленно, но вы посидите в зале. После рижских гастролей мы вас введем в спектакль. Но сейчас мне придется ввести на эту роль еще одну актрису. Но вы не расстраивайтесь. Вы тоже будете играть.

АКСЕНОВ. Она умная девочка и все поняла.

ТОВСТОНОГОВ. Она могла подумать, что снята с роли. Вышла один раз на сцену, и на этом все закончилось. А я хочу, чтоб вы, Танечка, меня поняли правильно! Ваше дарование под сомнение не ставится.

Эпизод — «Убийство Котлярова». Медведева на репетиции нет. Немченко — Дарья спросила Георгия Александровича: «Играть?» Получив утвердительный ответ, избила и убила воображаемого Котлярова.

Эпизод «Дуняша — Коновалова и Григорий». Григорий расспрашивает Дуняшу о случившемся. Та рассказала. Григорий спросил: «Где Дарья?»

ТОВСТОНОГОВ. Тамара, не информируйте, подложите: Гриша, что ты, что ты? И почему-то совершенно ненужные паузы появились. На вопрос Григория, сразу же отвечайте: «Вон там, пьяная валяется!»

Григорий убежал в сени (за кулисы), а Коновалова от лица автора рассказала, как хотел зарубить Григорий Дарью, но не смог, а вместо этого наступил кованым сапогом на ее ицо.

ТОВСТОНОГОВ. Когда, Тамара, сказали: «...вытащил шашку...» — зажмите рот руками.

КОНОВАЛОВА. Нет, позже, Георгий Александрович, там еще много текста.

ТОВСТОНОГОВ. При чем тут следующий текст? Он же поднял шашку сейчас?! Это надо увидеть. Отомкните рот: отпустил, слава Богу!.. Запутались в эмоциях, Тамара, и текст неразборчив. *(Изотову.)* Юра, а разве все это не было у нас на музыке? Где она?

ИЗОТОВ. Я подумал: она не нужна.

ТОВСТОНОГОВ. А кто отменил музыку, интересно?

ИЗОТОВ. Сейчас будет.

ТОВСТОНОГОВ. И после крика Дарьи — конкретная музыка! *(Розенцвейгу.)* Нет, Семен Ефимович, это не масло масленое! У нас и в убийстве Котлярова каждый удар музыкой подхватывался... Еще раз! *(Коноваловой.)* Каким сапогом? «Кожаным»?

КОНОВАЛОВА. «Кованым», простите.

ТОВСТОНОГОВ. Ой-е-ей.

КОНОВАЛОВА *(хлопнув себя по голове)*. Ой-е-ей.

Перестановка на эпизод «У Аксиньиной тетки». Степан Астахов — А. Пустохин попросил вынести матрац на пол перед столом.

ПУСТОХИН. На пандусе хоть половик есть, а тут вообще ничего, можно удариться.

549

¶*Матрац вынесли и тут же унесли по приказу Георгия Александровича.*

ТОВСТОНОГОВ. Можно подумать, что здесь дзюдо будет.

БОРИСОВ. Надо привыкать, братцы, к реальным условиям. Здесь же будет только тонкое сукно.

Справа по диагонали вдоль лемеха стол-телега. Степан — Пустохин, рядом с ним тетка Аксиньи — М. Адашевская. Товстоногов попросил высветить их локально, а для бытового оправдания на столе появилась лампа.

ПУСТОХИН. Дается свет, и мы уже здесь?

ТОВСТОНОГОВ. Нет-нет, выйдите из-за портала, пройдите в глубину по лемеху, а оттуда на нас, к столу.

ПУСТОХИН. А может, мне спрятаться за телегой во время перестановки?

ТОВСТОНОГОВ. Нет, не надо фокусов в этом спектакле. Мы должны видеть, как появляются артисты.

Степан, тетка Аксиньи, Аксинья, Григорий. Степан приказал Аксинье сесть за стол. Выпить.

Аксинья отказалась. «Садись-садись, соседушка», — присоединился к Степану Григорий. Аксинья выпила за здоровье Григория Пантелеймоновича, закашлялась.

ТОВСТОНОГОВ *(Крючковой)*. Кашлять не надо, Светлана, казачки умеют пить. Воздух выдохнула и залпом.

КРЮЧКОВА. Я понимаю, Георгий Александрович, но я думала: стакан пустой, а в нем, оказывается, что-то есть.

ТОВСТОНОГОВ. Что такое?

БОРИСОВ. Ничего особенного. Две-три мошки, подумаешь? Правда, Света?

ТОВСТОНОГОВ *(Марлатовой.)* Оля, я прошу вас сказать реквизиторам, чтобы посуда на сцене была идеально чистая. Актеры должны уже репетировать с реальным исходящим реквизитом. Поэтому давать воду, хлеб. Словом, все, что съедобно. *(Крючковой.)* Еще раз, Светлана. Выпить — должна быть целая акция. Да, за здоровье Григория Пантелеймоновича выпью. Это значит — было! Было у нас с ним все! И не скрываю! Запрокинула голову и залпом!

Наплыв. Воспоминание об избиении Степаном Аксиньи. Светомузыка. Задник не засвечивается. На фоне черного горизонта она смотрится очень хорошо.

ТОВСТОНОГОВ *(Крючковой)*. Стоп! Неверно! Бутафория, Светлана! Надо охнуть от удара! Что вы там обсуждаете? Повторите: удар — охнула.

Борисов захохотал.

ТОВСТОНОГОВ. Что с вами, Олег?

БОРИСОВ. Толя *(Пустохин)* спросил Светлану: «Я тебе по губе не попал?» Она ответила: «Попал». Он: «Прости, пожалуйста», а вы: «Неверно! Бутафория!»

Переход на эпизод «У генерала Фицхелаурова».

МАРЛАТОВА. Надо оговорить перестановку.

ТОВСТОНОГОВ. А что оговаривать, Оля? Вы же все знаете. Меняется свет. Ушли Степан, Аксинья, тетка, Григорий, словом, все ушли. И выходят рабочие сцены в форме бойцов.

МАРЛАТОВА. Какую телегу использовать для генеральского стола?

ТОВСТОНОГОВ. Левую. И скажите, чтобы дали бурку Владиславу Игнатьевичу Стржельчику. *(Борисову и Басилашвили.)* Тут можно развивать отношения. Если Григорий ведет себя с генералом подчеркнуто вызывающе, то начальник штаба — подчеркнуто по-уставному деликатен. Григорий пьян и не скрывает этого!

БОРИСОВ. Гимнастерка расстегнута?!

ТОВСТОНОГОВ. Да, изначально! Через весь генеральский кабинет пройдите к столу и без приглашения садитесь! *(Стржельчику.)* Как бы не замечайте выходки Мелехова...

СТРЖЕЛЬЧИК. Мне важно сохранить видимость благопристойности. Я хочу связаться с начальником штаба, мол, все понимаю, но сдерживаю себя...

ТОВСТОНОГОВ. И пригласите жестом начальника штаба тоже сесть.

550

¶*Григорий, выслушав приказания генерала, категорически отказывается их выполнять.*

ТОВСТОНОГОВ *(Стржельчику).* Дезертир! Он и не скрывает, что во время боевых действий был дома! Хам! Что значит надоело служить всяким Фицхелауровым? Выродок! Перед носом Мелехова помашите плеткой. *(Борисову.)* Выхватив у генерала плетку, бросьте ее на стол, и обнажите шашку! *(Басилашвили.)* Увидев шашку, мгновенно проскочите подальше за стол. С испугу окажитесь на генеральском месте! И для самозащиты схватите плетку!

Закончим сцену так: генерал растерян. Мелехова не обуздать! Более того, его нельзя трогать, за ним дивизия! Могут отомстить! Ушел Григорий. За ним, чуть погодя, Копылов. Видимо, у начальника штаба тоже сместились какие-то субординационные критерии.

БАСИЛАШВИЛИ. У меня плетка осталась. Что с ней делать?

ТОВСТОНОГОВ. Протяните ее генералу. Что-то хотели сказать Фицхелаурову, но передумали.

БАСИЛАШВИЛИ. А можно на генерала рукой махнуть?

ТОВСТОНОГОВ. Да. Нет, зачем так скромно? Махните откровеннее, нагло и безнадежно.

Перестановка на эпизод «Пьянка». Телега. На ней разместился пьяный Копылов (Басилашвили). У колес Григорий (Борисов) и Прохор Зыков (Чудаков).

БАСИЛАШВИЛИ. Никак не устроиться. Жестко. ТОВСТОНОГОВ. Тут будут овчины.

Овчины тут же выносят. Но их забирают Борисов и Чудаков. Им тоже жестко. А начальник

штаба ерзает.

А начальник штаба и должен ерзать! Только от крушения идеалов!

БАСИЛАШВИЛИ. Нет Родины!

ТОВСТОНОГОВ. Конечно! Вот что мучает Копылова! Вы — такой утонченный, воспитанный, из-за любого нарушения светского этикета искреннее страдающий человек, попробуйте выругаться матом!

БАСИЛАШВИЛИ. Да? А как выругаться? Может быть длинно-длинно: «В бога душу ма-а-а-а-ть»?

ТОВСТОНОГОВ. Хорошо! Никогда не ругался, а тут полезло! И запел: «Отцвели-и-и-и!»

БАСИЛАШВИЛИ. А может быть не петь: «Отцвели уж давно хризантемы в саду?»

ТОВСТОНОГОВ. А что вместо?

БАСИЛАШВИЛИ. Ну, предположим, что-либо вроде: «В вашем доме, в вашем доме-е-е-е»? Тем более что «хризантемы» мы уже пели!

ТОВСТОНОГОВ. Где?

БАСИЛАШВИЛИ. Как это - где? У вас!

ТОВСТОНОГОВ. Где - у меня?

БАСИЛАШВИЛИ. То есть не совсем у вас, а в этом...

ТОВСТОНОГОВ. Не понимаю, Олег.

БАСИЛАШВИЛИ. Ну, в общем, на телевидении! Вы ставили, а я играл! Черт возьми, как же это называлось?

ТОВСТОНОГОВ. А-а-а, в чеховских водевилях?

БАСИЛАШВИЛИ. Ну, да! Они так и назывались, кстати! «Отцвели уж давно хризантемы в саду!»

ТОВСТОНОГОВ. Правильно, Олег, я уж забыл. Подберите другой романс с Семеном Ефимовичем *(Розенцвейгом)*. Что у нас дальше?

[!] *Адъютант генерала Фиихелаурова (Б. Лескин) передал Мелехову приказ об отстранении его от командования дивизией. Вместе с тем он получает разрешение на отпуск в связи с несчастием в семье. Григорий прочел телеграмму о смерти Натальи.*

ТОВСТОНОГОВ. Говоря: «Укатали Сивку крутые горки», не надо держаться за сердце. Тема болезни уже была сыграна в сцене с Натальей. Во время перестановки не уходите. Мы вас высветим, будете в луче.

551

¶10 мая 1977 года, вторник. 11.00

С одиннадцати утра К. Н. Черноземов репетировал сцену боя. После вступительного слова о соблюдении правил техники безопасности, после внушения Юзефу Мироненко, случайно попавшего по пальцам Андрея Толубеева, актеры, разделившись по группам, показывали Черноземову бои. Около полудня пришел Г. А. Товстоногов.

ТОВСТОНОГОВ. Как, Кирилл Николаевич, удачно прошла репетиция?

ЧЕРНОЗЕМОВ. Проверили парные схватки, но все целиком не соединили.

ТОВСТОНОГОВ. Не успели?

ЧЕРНОЗЕМОВ. Невозможно, Георгий Александрович, не все пришли.

ТОВСТОНОГОВ. Кого не было?

ЧЕРНОЗЕМОВ. Козлова и Юшкова.

ТОВСТОНОГОВ. Спасибо, Кирилл Николаевич. Где Юрий Ефимович Аксенов?

МАРЛАТОВА. Он заканчивает репетицию на Малой сцене.

ТОВСТОНОГОВ. Позовите его сюда.

КУТИКОВ. Можно, пока не начали, я вам покажу новые варианты света? Все прожектора, в любом количестве, могут быть подсоединены на систему мигания. Скорости любые. Время не лимитировано. Во время наплыва в любой точке высвечиваем лицо от автора, а мигание не мешает, смотрите, глаза не болят. *(В регуляторную.)* Меняйте скорости. По-моему, есть ощущение ирреальности.

ТОВСТОНОГОВ. Это уже что-то, с чем можно работать. Если бы еще время упущенное вернуть. *(Изотову.)* Я на вашу беду посмотрел в театре Ленсовета «Интервью в Буэнос-Айросе». Вы не видели этот спектакль? Жаль. Действие происходит в настоящее время в доме журналиста в Чили. За окном в течение спектакля слышны выстрелы. Надо вам сказать, что такого эффекта летящих со свистом пуль, сухих выстрелов, подлинных, настоящих, нам почему-то никак не удается добиться. Там никакого ощущения радио. А у нас: «Бум-бум». Полная архаика. Узнайте, как у них это сделано, и добейтесь такого же эффекта.

Вошел Ю. Е. Аксенов. Поздоровались.

Почему не отрепетировали бой со всеми занятыми?

АКСЕНОВ. Не было актеров, Георгий Александрович.

ТОВСТОНОГОВ. Только двоих: Козлова — он болен. И почему-то Юшкова тоже не было. Но с остальными-то можно было поработать?

АКСЕНОВ. Мне Черноземов сказал: нет многих.

ТОВСТОНОГОВ. Начинается! А мне он сказал, что нет двоих! Вы-то сами были на репетиции? ,

АКСЕНОВ. Я зашел к началу, затем был наверху...

ТОВСТОНОГОВ. Ну, а затем надо было спуститься сюда и совместно с Кириллом Николаевичем заняться массовой сценой. Кого еще не было?

АКСЕНОВ. Многих.

ТОВСТОНОГОВ. Кого конкретно?

АКСЕНОВ. Заблудовского, например...

ТОВСТОНОГОВ *(Марлатовой)*. Оля, почему сегодня в одиннадцать часов не было на репетиции Изиля Заблудовского?

МАРЛАТОВА. В одиннадцать утра все, кроме Козлова и Юшкова, были в театре.

АКСЕНОВ. Но в зал же они не вошли?

МАРЛАТОВА. А Кирилл Николаевич, кроме парных боев, на сцену никого не вызывал. Если бы вы сказали...

АКСЕНОВ. В следующий раз, независимо от того, кто репетирует на сцене, все остальные, занятые в бою, должны сидеть в зале.

¶

МАРЛАТОВА. Хорошо.

ТОВСТОНОГОВ *(Медведеву)*. Как дела с ногой, Вадим Александрович?

МЕДВЕДЕВ. Ходить могу. На ноге повязка. Большой шрам.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, а как с падениями? Сможете сегодня падать?

МЕДВЕДЕВ. Попробую.

ТОВСТОНОГОВ *(Лебедевой)*. Тамара, можете сегодня пробовать Дарью?

ЛЕБЕДЕВА. Как? Сразу?

ТОВСТОНОГОВ. А как еще? Постепенно?

ЛЕБЕДЕВА. Я думала — Алина Немченко пройдет, я посмотрю. Но я смогу!

ТОВСТОНОГОВ. Текст освоили?

ЛЕБЕДЕВА. Да, я знаю текст.

ТОВСТОНОГОВ. Давайте начнем. Со сцены убийства Котлярова.

К. Н. Черноземов

На двух телегах, стоящих на лемехах, собрались бабы. Белогвардейцы ведут на майдан Котлярова.

Остановились, друзья! Когда вы выходите, мы даем свет на перестановку. Поэтому знайте, что вы видны, сейчас ваше появление — формально актерский выход на эпизод. А должны быть обстоятельства ожидания расправы. Уже в темноте живите в предчувствии прихода на майдан. Иначе свет, и мы видим закулисье, а не процесс жизни. Бабы увидели приближающийся конвой — заволновались. Стоп! Некоторые женские фразы, как, например, у Тарасовой, звучат хорошо, а некоторые бутафорски. Мне не нужна информация! Дайте текст, наполненный предвкушением расправы!

Вводят Котлярова. Ведут в глубину, за телегу, потом толкают его на авансцену.

(Медведеву.) Вадим, сейчас вас как-то нарочно ведут вокруг телеги, вам не кажется?

МЕДВЕДЕВ. Я подневольный. Как ведут, так и иду.

ТОВСТОНОГОВ. Искусственный проход получается.

МЕДВЕДЕВ. А если такой проход традиционен? Ведут традиционно через строй баб. Они ругаются, плюют, вопят, пытаются избить? Тогда такой проход вокруг телеги будет оправдан.

ТОВСТОНОГОВ. Давайте попробуем осуществить ваше предложение. *(Женскому составу.)* Как только Котляров, выйдя, упал, набросьтесь на него... А почему Тамару Коновалову это не касается?

КОНОВАЛОВА. Так я же потом в сцене с Григорием говорю, что Дашка — собака, убила его?!

ТОВСТОНОГОВ. Ну и что? Вы его не убили бы, но относитесь к Котлярову так же, как и все. *(Иллжу.)* Напрасно вы говорите текст, склонившись над Котляровым. Сядьте, Виктор Николаевич, на край телеги и, сворачивая самокрутку, скажите: «Вот, вашего хуторца прислали». Вадим Александрович, взгляните, кто с вами говорит?

МЕДВЕДЕВ. А что смотреть? Я по голосу узнаю.

ТОВСТОНОГОВ. По голосу узнали? Нет, Вадим, это не читается.

МЕДВЕДЕВ. А удары будут или нет?

ТОВСТОНОГОВ. Будут, будут удары.

МЕДВЕДЕВ. Давайте их технически пройдем.

ТОВСТОНОГОВ *(Лебедевой).* Тамарочка, Вадим Александрович прав: давайте сначала технически пройдите сцену, чтобы не было каши. *(Аксенову.)* Ну, знаете, Лебедева первый раз на сцене, а репетирует уже гораздо лучше, чем Алина Немченко. Проконтролируйте построение драки, пожалуйста.

553

¶*Техническая репетиция драки. Медведев договорился с Лебедевой, чтобы во время удара каждый раз она старалась перекрывать Вадима Александровича. Тогда можно пластически органично отыграть удар. Ю. Е. Аксенов согласен. Но эффект получался только в том случае, если Тамара выкрикивала текст спиной к залу, что для нее было и невыгодно, и неудобно. Аксенов согласен и с Лебедевой. Но к построению компромиссного варианта его не допускал Медведев. Он занервничал: «Тамара! Что с тобой? Ты никак не можешь усвоить правило!»*

ТОВСТОНОГОВ. Получится, как вы хотите, Вадим, но дайте Тамаре возможность перекрыть вас не сразу, а в последнюю секунду! Отойдите, Тамара! Говорите текст издалека, как бы не Котлярову, а бабам. А перед самым ударом к Вадиму Александровичу! Перекройте его! Во-от! После удара отступите в другую сторону. Схватите за волосы, ищите глаза Котлярова, добивайтесь ответа... А теперь надо выхватить винтовку у Толи Подшивалова.

ПОДШИВАЛОВ. Когда Тамара выхватила у меня винтовку и выстрелила, могу я, забирая винтовку, немножко ее оттолкнуть?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно, Толя. Вы ответственный за использование личного оружия чужими руками. *{Лебедевой.)* После выстрела, шатаясь, как пьяная, идите к пушке и повисните там между колесом и дулом. Пока Тамара виснет, Подшивалов снимет с Котлярова сапоги. Только шапку не снимайте! В каждом спектакле вы это делаете! И посмотрите у сапогов подошвы!

ПОДШИВАЛОВ. А можно мне сапоги кинуть на плечо?

ТОВСТОНОГОВ. Можно, Толя. Это и будет, Евсей Маркович, репликой на смену света. *(Лебедевой.)* Ну, как, Тамара, усвоили?

ЛЕБЕДЕВА. По-моему, да. Можно еще раз?

ТОВСТОНОГОВ. Просто непременно! Надо сыграть, что Дарья просто опоздала, понимаете? Опоздала к началу. Поэтому должен быть выбег, а не медленный выход. Дыхание тяжелое.

МЕДВЕДЕВ. Нет, так ничего не получится. Давайте еще раз пройдем драку. Медленно, но чисто. Ты меня просто по носу бьешь. А надо: перекрыла — и тогда взмах ногой мимо лица! Р-раз! Ну, почему ты во время удара меня не перекрываешь?

ЛЕБЕДЕВА. Я стараюсь.

МЕДВЕДЕВ. Говори, откуда хочешь, но в момент удара это должно получаться абсолютно точно. Ну, вот, и мне теперь легко. Еще раз!

ТОВСТОНОГОВ. Бабам обязательно озвучивать каждый удар.

МЕДВЕДЕВ. Нет! Киндершпиль! *{Ударил кулаком по полу.)* Иди сюда! Встань! Да не вертись! Замри! Вот здесь! Нет — здесь! И бей ногой мимо лица! Ты сможешь запомнить точку, в которую сейчас встала?

ЛЕБЕДЕВА. Постараюсь.

МЕДВЕДЕВ. Еще раз!

Вторую бабу, которая бьет Котлярова, репетировала Татьяна Тарасова. Импровизация драки.

МЕДВЕДЕВ. Нет, так ты меня ударишь, Таня, ударишь! ТАРАСОВА. Вадим, милый! Я хоть раз тебя задела? МЕДВЕДЕВ. Ударишь!

ТАРАСОВА. Но я же еще ни разу тебя не коснулась! МЕДВЕДЕВ. Ну, в общем, делай, как хочешь.

Перестановка.

ТОВСТОНОГОВ. Никому не уходить в портал. Только назад по правому лемеху.

Актеры взмолились: «Узенькая дорожка, не уйти». Медведев попросил три секунды темноты: «Иначе я, мертвый, останусь лежать».

Полная темнота не в приеме спектакля. Обязательно включение чахоточного света. И светлый луч будет держать Дарью.

МЕДВЕДЕВ. А как мне уйти?

ТОВСТОНОГОВ. Столько женщин! Неужели не придумать, как вас перекрыть? И луч, но

тогда не на Дарью, а на Дуняшу. У нее текст от автора. Делаем переход. *(Коноваловой.)* Почему, говоря: «Через час в Татарское прискакал Григорий», — вы делаете ударение на «Через час»?

554

¶

Ударение на «Григорий» сделайте. Да-а, Тамара говорит: «В хуторе было тихо», а у Оли Марлатовой за кулисами шум толпы.

В. А. Медведев

МАРЛАТОВА. Простите, Георгий Александро-вич, Евсей Маркович сделал вырубку сверовщики в темноте не вышли. Вот я с ни-та, и монти-ТОВСТОНОГОВ. Чепуха с вами ми и ругаюсь. Маркович! Почему полная вырубка? полная, Евсей

КУТИКОВ. Простите, забыл.

ТОВСТОНОГОВ. Почему у вас есть право забывать? Почему у меня такого права нет? Ес-ли бы я все зХбывал, что бы творилось в театре? Выдится, она не в приеме! Я же только что рубка не говорил об этом?!.

МЕДВЕДЕВ. А как мне уйти, Геор-гий Алексан-дрович?

ТОВСТОНОГОВ. Я же сказал: актрисы перекроют, и уйдете.

МЕДВЕДЕВ. С балкона видно будет, с ярусов. Смешно же будет, надо что-то придумать.

ТОВСТОНОГОВ. Согласен, Вадим, пока оставим эту проблему. Надо с Эдуардом Степановичем посоветоваться. Может, черной материей вас женщины перекроют, но свет на перестановки должен быть в одном приеме. К следующей репетиции решим.

Эпизод «Дуняша и Григорий».

ТОВСТОНОГОВ *(Коноваловой).* В лице от автора опускайте лампу, когда вы — Дуняша, подымайте ее. Тогда будет какое-то разграничение. И перед уходом погасите лампу.

Эпизод «У тетки Аксиньи». Григорий пришел в гости к Аксинье. Но застал ее тетку и Степана.

(Борисову.) «Степан?» Вроде бы не ожидал его здесь увидеть. А то просто факт констатируете. Снимите текст «дневалите», а то получается день, а не вечер.

(Адашевской.) Возьмите тоже горящую лампу, когда встречаете Григория. Предложите Григорию сесть. Поставьте лампу на стол. Выставьте табуретку. Но на «где жена» — остановилась.

(Пустохину.) Когда Григорий оборвал: «Не жалься, сытый голодного не разумеет», — ударьте, Толя, кулаком по столу, чтоб бутылки зазвенели. Но все-таки взял себя в руки.

Перед началом репетиции к Георгию Александровичу подошла Светлана Крючкова: «У меня к вам огромная просьба: можно я сегодня не буду падать с табуретки? У нас во дворе меняют водопроводную систему, и я вчера упала. Вся в синяках». Ничего не ответил Георгий Александрович: ни «да», ни «нет». Крючкова перекрестилась. И вот подошла сцена избиения. «И возникло прошлое», — сказал Степан (Пустохин). Получив удар, Аксинья упала на пол, но Степан ударил ее еще раз, и еще, и еще. Видимо, на Светлану Крючкову подействовал пример Вадима Медведева, который с больной ногой падал, репетируя сцену убийства Котлярова.

ТОВСТОНОГОВ *(Пустохину).* Дайте ей встать, Толя. Посмотрите ей в глаза. Больно? А ты думаешь, мне не больно? «Молодец, люблю тебя за смелость», — зная текст, не слышу его в пятом ряду. И ошибка, мне кажется, заключается не просто в громкости произношения. Вся сцена сыграет, когда она будет на мнимом покое, а не на подлинном, понимаете, Толя?

ПУСТОХИН. Да, но мне казалось: я так и делаю.

ТОВСТОНОГОВ. Нет, к сожалению. Скучная, длинная, разговорная сцена. В воздухе должно висеть смертоубийство! После наплыва — взрыв, Света, но не в крик! Кричать не надо! Внутренне предельно наполненно скажите: «Выхолостил ты меня». Это значит: не может так дальше продолжаться.

¶554

¶555

О. И. Борисов

¶

БОРИСОВ. И я прекрасно понимаю, что сейчас должна родиться моя жизнь, и иду на конфликт?!

ТОВСТОНОГОВ. Конечно! Если бы Прохор Зыков не прорвался тогда к генералу, если бы не возник отпуск, черт его знает, чем бы все кончилось.

БОРИСОВ. Еще раз давайте. Можно повторить сцену?

ТОВСТОНОГОВ. Очень бы хотелось.

БОРИСОВ. Свет во время наплыва все время будет моргать?

ТОВСТОНОГОВ. Посмотрим. Может быть, мы будем задавать прием только в начале и конце наплывов, а в середине оставим нормальный свет. А что смущает?

БОРИСОВ. Темновато.

ТОВСТОНОГОВ. Нет, вы хорошо освещены.

БОРИСОВ. Вам-то из зала виднее, а нам темновато.

ТОВСТОНОГОВ. Проверим, проверим, Олег.

Прогон предыдущей сцены и переход на эпизод «У генерала Фицхелаурова».

Как только поставили стол, свет на Владислава Игнатьевича (Стржельчика). Кстати, на столе должна быть карта военных действий, подсвечник, стакан чая в подстаканнике и стаканчик с цветными карандашами.

Сцена дневная, дайте процентовку света, а то устаешь: большая часть спектакля идет в полутьме. Принесли карту мира. Обещали к завтрашнему дню сделать настоящую. Вопрос: как

постелить? Одна половина стола — свешивающаяся карта, вторая — чай и подсвечник. Стаканчик с карандашами поставьте на карту.

БОРИСОВ. Мне надо снимать фуражку у генерала? ТОВСТОНОГОВ. Не надо, вы не подчиняетесь дисциплине. БАСИЛАШВИЛИ. А я когда сяду — сниму.

Стржельчик и Борисов в сапогах со шпорами. Стржельчик попросил Товстоногова обратить внимание на то, что шпоры надеты на сапоги неверно. Но Борисов не согласен: «Можно и так».

СТРЖЕЛЬЧИК. Смотри, видишь, они поставлены для красоты. А надо так, чтобы шпорами можно было бить по крупу лошади. БОРИСОВ *{смеется)*. Можно и так. СТРЖЕЛЬЧИК. Ни в коем случае!

БОРИСОВ *{смеется)*. Могут быть и так поставлены шпоры. СТРЖЕЛЬЧИК. Только в театре, но не в жизни... БОРИСОВ *{смеется)*. У меня второй разряд по конному спорту.

Эпизод «Пьянка». Телега. На телеге пьяный Копылов. У колес Григорий и Прохор Зыков.

ТОВСТОНОГОВ. Тоже яркий солнечный свет. Только центр сцены засвечивать не надо. Он пустой.

КУТИКОВ. Будет ковер, он поглотит этот свет.

ТОВСТОНОГОВ. Может быть. *{Басилашвили.)* Монолог должен расти, Олег Валерьянович! Копылов спьяну порет антибелогвардейщину: «Аминь Донской Армии!.. Босыми казаками штурмовать Россию! Ну, не идиоты ли?» Я не в претензии, вы мало репетировали, поэтому пробуйте, пробуйте!

Прибывающего с пакетом Бориса Лескина в этом эпизоде поменяли на Изиля Заблудовского.

¶Не потому, что вы играете плохо. Творческих претензий к вам нет. Просто не может адъютант Фицхелаурова снимать Мелехова с должности. Григорий не послушается адъютанта, как и самого Фицхелаурова. Должен приехать человек из ставки Кудинова, которому Мелехов подчинится. Более того, Рябчикову *(Козлову)* перед появлением Изиля — надо сказать: «Григорий Пантелеевич, к вам представитель штаба повстанческой армии генерала Кудинова». *Весть о смерти Натальи. «Да, не уберегли/ Осиротели, детушки».*

Давайте уточним переход на «Эвакуацию». Начнем и закончим наплыв фразой Мелехова:

«Как же это так, маманя? Как же так?»

(Марлатовой.) А где тот беспрерывный поток беженцев, который был организован в репетиционном классе?

МАРЛАТОВА. Все готовы, Георгий Александрович. Но мы ни разу не распределялись на большой сцене. Когда кому выходить и куда?

ТОВСТОНОГОВ. Пленная музыкантская команда в глубине у телеги. Там же белогвардейский полковник (Рыжухин). Сначала эвакуируются военные. Затем бесконечная вереница гражданского населения. Готовы? Давайте попробуем... Нет, не получается ощущения бегства, паники. Давайте еще раз.

Расстрел полковником оркестра.

«Революционные марши все больше играем». В середине фразы осекся... Когда полковник приказал играть «Интернационал» — не будьте дураками, заподозрили недоброе. Вам же надо... выжить.

После расстрела музыкантов вбежал Григорий.

(Рыжухину.) Хорошо бы в момент выстрела Григория оказаться у пушки. Тут вас и убьют.

Рыжухин упал, пушка сломалась. Рыжухин, извинившись, заново рассчитывает падение. Пушку

починили.

БОРИСОВ. Где должна быть буденовка?

ТОВСТОНОГОВ. Близ барабанщика — Андрюши Толубеева.

Мелехов поднял буденовку, вышел на авансцену.

(Изотову.) Юра, а где запись трубы? ИЗОТОВ. Есть запись. Я не знаю, где ее давать.

ТОВСТОНОГОВ. Здесь, здесь, голубчик. Сейчас или никогда. Пока Юра ищет запись, повторите сцену.

После репетиции актеры, Изотов и Товстоногов занялись поиском натуральных звуков выстрелов: ленфильмовские пистолеты, ящик с резонатором и так далее.

11 мая 1977 года, среда

Рядом с Г. А. Товстоноговым О. И. Борисов. Сделан пробный грим Григория Мелехова.

БОРИСОВ. Я бы горбинку убрал, у меня и так нос — воооо! ТОВСТОНОГОВ. Смущает, что вы сусальный какой-то, Олег.

БОРИСОВ. Я — сусальный? Это меня-то в сусальности обвинять? Тон наложили, горбинку на нос, накладку и все.

ТОВСТОНОГОВ. Может быть, дело в накладке?

БОРИСОВ. А что мне делать? Лысый я уже. Лысенький.

ТОВСТОНОГОВ. Может быть, потому что у других нет грима, отсюда такое впечатление?

БОРИСОВ. Завтра горбинку не буду делать.

ТОВСТОНОГОВ. Завтра не делайте, но потом — обязательно: горбинка как раз мне нравится.

¶ШВАРЦ. Мелеховское что-то, казацкое сразу.

ТОВСТОНОГОВ. Давайте начнем *(Аксенову.)* В военную эвакуацию введем рабочих с пулеметами.

АКСЕНОВ. Двух пулеметов будет достаточно?

ТОВСТОНОГОВ. Да, прорепетируйте с рабочими. *(Толубееву.)* Можно вас попросить спуститься в зал ко мне? Что сейчас не понятно? Почему оркестранты, когда их расстреливает полковник, продолжают играть «Интернационал»? Почему они не останавливаются, не бросают инструменты, если надо спасти свою жизнь? У меня к вам предложение. Давайте внесем в сцену расстрела один очень важный акцент. Полковник приказывает вам сыграть «Интернационал». Замешательство. Заподозрили что-то недоброе. Полковник повторяет приказ. И поняли — конец. Конец? Ладно, тогда умрем достойно. И вот тут, Андрей, вам нужно вставить фразу: «Давай, ребята!». И заиграли.

ТОЛУБЕЕВ. Может быть: «Давай, ребята», — и я сорвал буденовку? А потом ее поднимет Григорий?

ТОВСТОНОГОВ. Хорошо!

АКСЕНОВ. Нет, нельзя этого делать, Георгий Александрович! Солдаты не срывали с себя знаки различий. Иначе читается, что он предает свою армию!

ТОВСТОНОГОВ. Да, не надо срывать буденовку.

ТОЛУБЕЕВ. А как же она упадет? У меня в одной руке барабан, в другой — колотушка.

АКСЕНОВ. А это я беру на себя! Я подскажу, как сделать так, чтобы она упала.

ТОЛУБЕЕВ. Ах, так? Ну, хорошо!

ТОВСТОНОГОВ. Сейчас речь не о буденовке. Главное, создать переломный момент в сцене. Хотели спасти свою жизнь, но когда поняли, что расстрел неминуем, тогда решили: умрем, но отдадим свою жизнь подороже.

АКСЕНОВ. Нужно об этом не только Андрею сказать, но и всем музыкантам.

ТОВСТОНОГОВ. Да, конечно, но в первую очередь перелом должен играться через Андрея.

ТОЛУБЕЕВ. Я понял, Георгий Александрович, попробую.

Товстоногов дал время Юрию Ефимовичу для репетиции пробега с пулеметами, попросил помощника режиссера объявить о готовности к началу.

АКСЕНОВ. Дула не надо тащить по земле. Сделайте вид, что пулеметы тяжелые.

МАРЛАТОВА. Они и так тяжелые, к сожалению.

Звукорежиссер Г. В. Изотов показал Товстоногову три варианта выстрелов. Первый вариант: ящик с патронами и резонатором. По патрону бьют молотком. Сцена в дыму.

БОРИСОВ. Вот это выстрел! И вони сколько!?

ИЗОТОВ. Тут опасность осечки.

БОРИСОВ. Не страшно! Осечка — еще раз молоточком!

Второй вариант: выстрел за кулисами из стартового пистолета у микрофона. «Оглушительно,

но фальшиво». Третий: запись выстрела. «Фальшиво, тупо, глухо». Товстоногов останавливается на первом варианте: «Надежно, использован годами. Но в Ленсовета лучше.

Неужели нам не добиться достойного эффекта современными средствами?»

РОЗЕНЦВЕЙГ. А охранник — калмык-конвойник — Пальму? Разве он не должен помогать расстреливать?

ТОВСТОНОГОВ. Нет, охранник потрясен. Он выполнил приказ сотенного, привел сюда красноармейцев, и что же? Оказывается, привел на расстрел. Нет, он не заодно с полковником, он ошеломлен случившимся.

(Суфлеру.) Тамара Ивановна, Юра Демич нездоров. Я разрешил ему выйти только на диалог с Мелеховым. Будьте добры, прочтите за него текст в эпизоде «Эвакуация».

ТАМАРА ИВАНОВНА. Пожалуйста. Скажите, когда начинать.

ТОВСТОНОГОВ. Готовы, Оля? Пожалуйста, Тамара Ивановна. *(Гаричеву.)* «Превосходительство» — это генерал, полковник — «ваше благородие».

¶

ГАРИЧЕВ. А поймут ли это зрители? Может, обратиться «господин полковник»?

А. Е. Гаричев

ТОВСТОНОГОВ. Обращайтесь к Рыжухину «господин есаул». И в программке напишем: есаул. *(Музыкантам.)* Внимание должно быть не на инструментах, а на есауле: чего он от вас хочет? «"Интернационал" играете?» — «Да». — «Играйте». У меня предложение. Фратамбовская», — перенести подальше, перед самым расстрелом. Но никто не хочет играть, потому что все красно понимают: заиграешь — смерть. Хорошо, что музыканты не выполняют приказание есаула, а Гаричев повторит козырно! И вот манду. Только сделайте это, Толя, смелее, пит в любом случае, Андрей взмахнул колотушкой: «Давай, ребята».

И заиграли.

АКСЕНОВ. Может быть, начать играть не сразу всем вместе? Тем более без капельдинера по жизни всем вместе сразу не вступить. Предположим, сначала заиграл трубач, потом постепенно подключились остальные.

ТОВСТОНОГОВ. Попробуем. Объясните музыкантам ваш вариант, для этого и работаем.

АКСЕНОВ *(показав вариант).* Ну, как?

ТОВСТОНОГОВ. Хорошо, но внесем еще один нюанс. Начнет один трубач. Начал... и прекратил. Потом все посмотрели на трубача и дружно заиграли. *(Аксенову.)* Толубеев — живой человек среди музыкантов. Сразу видно — артист. *(Рыжухину.)* Интервалы между выстрелами должны быть большими, чем сейчас. Еще больше паузы делайте! И не надо ходить по сцене. В статике есть сила. Дайте упасть, потом стреляйте снова. Я должен прожить каждую смерть. Один проход вам разрешаю, не больше! Вот, подойдите к трубачу, он потому дольше всех играет, что вы даете себе возможность насладиться выстрелом. И выстрелите в него в упор! Борис Сергеевич! Мы ищем подробности в сцене, останавливаемся на них, и это правильно! Но хотелось бы, чтобы расстрел был частностью вашей жизни. Главное — эвакуация. Расстрелял и двинулся дальше! И если бы не выстрел Мелехова, вернулся бы к своим делам, которые поважнее.

(Борисову.) Олег, почему вы не сказали: «Стой, смотри в глаза, гад»?

БОРИСОВ. Борис Сергеевич смотрел на меня.

ТОВСТОНОГОВ. Нет, он шел прочь своей дорогой. Если этого текста нет, то все смешивается в кашу. Одна история — расстрел, не отбивается другой — возмездием.

БОРИСОВ. Хорошо, давайте еще раз попробуем.

ТОВСТОНОГОВ *(Рыжухину).* Рассчитайте так, чтобы упасть на пушку, не делая лишних шагов назад.

РЫЖУХИН. Так, хорошо? *(Падает, опираясь на орудие, одна рука вертикально застыла.)*

ТОВСТОНОГОВ. Хорошо, Борис Сергеевич, фиксируем.

РЫЖУХИН. Почему на текст Мелехова я не пробую сопротивляться?

ТОВСТОНОГОВ. Он в белогвардейской форме, свой!

СТРЖЕЛЬЧИК. И оцепенел!

РЫЖУХИН. У Мелехова наган, но и у меня наган!

СТРЖЕЛЬЧИК. Почувствовал недоброе, а поднять наган нет сил. Шок!

РЫЖУХИН. Неправда, я должен попытаться защищаться.

СТРЖЕЛЬЧИК. Боря, как ты понять не можешь: у него наган, у тебя наган, а ничего сделать не можешь — это сильнее!

ТОВСТОНОГОВ. Повторять не будем. Давайте займемся перестановкой.

559

¶*Дом Мелехова. Кошевой (Ю. Демич) и Ильинична — мать Григория (М. Призван-Соколова). Эпизод «Воображаемое матерью возвращение Григория».*

Сказала Ильинична: «Гришенька, родненький мой, кровиночка моя», — и входит Григорий в свете наплыва. А то уходит прием. «Дождусь ли я тебя?» Обошел стол и обнял мать. Нет, давайте по-другому.

Нельзя ли, Олег, присесть у ног матери, положить ей голову на колени? Нам надо создать не ваш реальный приход, а представление матери о вашем возвращении? Помните, как она говаривала: «Ласковый ты был». Это случилось только в ее воображении. Ушла Марья Александровна *{Призван-Соколовой.),* и положили голову на табуретку. Хорошая, умиротворенная у вас позиция перед последней схваткой.

БОРИСОВ. А после текста Аксиньи: «Не дождалась, Ильинична», — хорошо бы, чтоб я так и остался на месте, а мать исчезла. И пойдет сцена с Кошевым.

Диалог Григория и Кошевого.

КУТИКОВ. Георгий Александрович, я думал: вы остановитесь на наплыве, а вы пошли дальше.

ТОВСТОНОГОВ. У вас сегодня все с самого начала кувырком идет. У меня нет возможности для воспоминаний. Мне надо до конца акта дойти. Почему мигалки работают с такими сбоями?

КУТИКОВ. Мигалки проверяли перед началом. Они работали.

ТОВСТОНОГОВ. «Работали». Не надо зря мигать.

КУТИКОВ. Не знаю, проверяли перед началом.

ТОВСТОНОГОВ *(по ходу диалога Григория и Кошевого, Аксенову).* Не покидает ощущение, что во время этой сцены на всех лемехах — вся семья Мелеховых. Единственно, что смущает, — они безучастны. Но почему-то хочется всех вытащить на площадку.

АКСЕНОВ. Может быть, это сделать, когда убили Аксинью?

ТОВСТОНОГОВ. Там и так много выразительных средств: и музыка и черное солнце... Там и сама драматургия сыграет. Дина Морисовна рассказывала про средненький спектакль «Тихий Дон», где после смерти Аксиньи весь зал заливался слезами. А вот здесь что придумать?..

АКСЕНОВ. А почему персонажи на лемехах должны быть бессловесны? Дайте им по реплике. *(Привел примеры.)*

ТОВСТОНОГОВ. Да, что-то наподобие бобслея в «Дачниках»? Возможно. Только в данном случае не надо запускать весь текст подряд, а диалог Кошевого и Григория прослоить репликами. И фактически в этой сцене Григорий остается один... Да, мне нравится вариант прослое-ния.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Двойной драматизм.

ТОВСТОНОГОВ. И, знаете, на лемехах может стоять не только семья. И Котляров — Вадим Медведев, и Подтелков — Леня Неведомский... И очень хорошо ляжет последний текст Демича от автора: «А почему он думал, что ему все простят?» Очень важная сцена. Кульминация спектакля...

12 мая 1977 года, четверг

ТОВСТОНОГОВ. Здравствуйте, коллеги! Повторили текст бобслея? Внимание! Давайте организуем ваше появление на двух лемехах. *(Марлатовой.)* Оля, двое рабочих готовы? Хорошо. Значит, на первом плане Григорий и Кошевой. *(Изотову.)* Музыка на бобслей, и поехали! *(Борисову и Демичу.)* При прослоении вашего диалога репликами хора степень активности у вас должна быть увеличена в десять раз.

¶

ДЕМИЧ. Немножко непонятно теперь, как себя вести? У Мелехова остановки в диалоге оправданы воспоминаниями, а я чего жду? Какая-то искусственность появилась в этом варианте. Чем мне жить в паузах?

Ю. А. Демич

ТОВСТОНОГОВ. Как бы догадываться, о чем он думает. Кстати, реплики хора очень удачно подобраны, чтобы это читалось. «Вот видишь, и здесь тебе не доверяли, и здесь».

БОРИСОВ. Причем Кошевой должен быть более активен, чем я.

ТОВСТОНОГОВ. Да, умничает. Видишь, нет тебе прощения, не жди!

ДЕМИЧ. Это и без хора могу сыграть.

ТОВСТОНОГОВ. Но с хором уже лучше! Раньше сцена была, во-первых, с каким-то бытовым оттенком, а это конец спектакля, уже проблема совести почти материализуется; во-вторых, вы играли ее одним куском, что невыгодно, а сейчас просчитываются разные ходы, вы можете сыграть глубже! Этот вариант дает возможность приподнять сцену, а в том варианте мы ее опустили.

ДЕМИЧ. Ну, я же не вижу со стороны, как читается новый вариант! Давайте пробовать!

ТОВСТОНОГОВ. Что вы сердитесь, Юра? Я же не в упрек говорю! Конечно, будем пробовать! Просто сейчас надо сговориться, над чем сейчас предстоит работать!

После повторения эпизода.

Давайте поищем финал сцены. *(Хору.)* Когда Демич от автора говорит: «Ну, почему он думал, что ему должны простить? Почему?» — хором повторите: «Почему?» Только хорошо бы одновременно. Вздох и «почему?»... Вот теперь лучше. Пошло усиление музыки. Демич уходит на лемех. Борисов остается на месте. Хор на лемехах разъезжается, и опускаются деревья. Олег, перейдите вперед в центральный столб.

Юра Изотов, дайте музыку размышлений. Наложите ее на конкретную музыку, от которой

мы уже подустали. После реплики Григория «...поведут под наганом, а ведь и руки свяжут» — Вадим Медведев, скажите: «И он выбрал. Пошел в банду Фомина».

К этому моменту надо снова ввести конкретную фоновую музыку и, Олег, на тексте: «И вот однажды ночью...» — я бы хотел, чтобы вы перешли за деревья и оттуда позвали: «Ксюша...»

БОРИСОВ. Когда сделать переход?

ТОВСТОНОГОВ. На тексте Вадима Медведева.

АКСЕНОВ. Как бы Олегу шинель надеть...

БОРИСОВ. Да, надо! И котомку бы прихватить, и шапку рваную... Может быть, тогда я после последней фразы монолога исчезну? «Много дорог и ни одной нету путевой», — и исчез, быстро одеваюсь за кулисой и выползаю из-за Дона в лес?!

ТОВСТОНОГОВ. Давайте попробуем.

БОРИСОВ. Можно дать текст хора? Я рассчитаю пробег.

ТОВСТОНОГОВ. Можно! *(Изотову.)* После ухода Борисова наложите на конкретную музыку барабанный удар, на тексте Медведева смикшируйте звук. *(Борисову.)* Хорошо, Олег! И до деревьев проползите! А оттуда: «Ксюша». *(Крючковой.)* Вы будете в хоре на лемехе. Оттуда бросьтесь к нему. Узелок взяла с лемеха, — смотрите, как мы от лишнего бытовизма освобождаемся, — и тут же к нему. *(Кутикову.)* К реплике «на восходе солнца были уже возле леса» — дайте весь, какой есть, свет на деревья. Солнечное беззаботное утро должно быть. *(Борисову и Крючковой.)* Сыграйте, что вы только что слезли с коней. Отдышитесь. Может быть, создать опушку, несколько берез опустить? Оля Марлатова! Распорядитесь, чтобы опустили один ряд деревьев.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Музыка здесь нужна?

¶ТОВСТОНОГОВ. А как же? Самый светлый, прозрачный вариант мелодии! Перед убийством Аксиньи хочется создать атмосферу абсолютной беззаботности, полного счастья.

С. Е. Розенцвейг и Г. В. Изотов затеяли спор, какой из вариантов лучше.

Ну, что вы там дискутируете? Дайте мне послушать музыку?

РОЗЕНЦВЕЙГ. А мы думали: вы заняты?!

ТОВСТОНОГОВ. Я занят тем, что жду вас. *{Борисову.)* Устройтесь на колени к Аксинье. *(Ро-зенцвейгу.)* Сводите музыку на нет, чтобы Аксинья могла спеть колыбельную. *(Кутикову.)* Должно быть еще светлее, Евсей Маркович.

КУТИКОВ *{в регуляторную).* Дайте еще больше света. Может быть, впервые за весь спектакль, сюда войдет весь свет, который мы приготовили.

КРЮЧКОВА. Долго еще петь?

ТОВСТОНОГОВ. Нет, хватит. *{Борисову.)* И очнулся. Знаете, как это бывает? От тишины. Оглянулся на хор. И как хорошо ложится: «Что ты? Никого же нету». А хор есть. Прием стал читаться. *{Хору.)* Устройтесь поглубже за деревья, братцы!.. Вот, теперь лес играет.

БОРИСОВ. «Эй, кто такие?» — Откуда будет голос?

ТОВСТОНОГОВ. Из хора. А вы отыграйте, будто из кулис. *{Изотову.)* Дайте конкретную музыку... *{Крючковой.)* Выстрел — вскинула руки, выгнула спину. После выстрела — тишина.

БОРИСОВ. И что мне делать? Расстегивать ее?

ТОВСТОНОГОВ. Да.

КРЮЧКОВА. Сейчас не надо!

БОРИСОВ. Нет, в принципе?

КРЮЧКОВА. Там рубашка должна быть?

ТОВСТОНОГОВ. Да, и все, что положено. *{Борисову.)* Олег. Знаете, что я попросил бы вас попробовать сделать? Чтобы усилить оценку смерти Аксиньи не могли бы вы сделать двойное падение? Не страдать от горя — это слабый ход, а вас самого подкосило. На самом деле. На наших глазах.

БОРИСОВ. Можно я попробую? Упал, сразу же поднимаюсь, снова падаю, поднимаюсь?

ТОВСТОНОГОВ. И нет сил. *{Изотову.)* И тут должен пойти реквием. На нем Олег Басилашвили прочтет текст.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Реквиема пока нет.

ТОВСТОНОГОВ. Дайте что-нибудь. Я хочу понять схему. *{Кутикову.)* Во время текста Басилашвили убирается весь свет, и остается только черное солнце. Надо дать возможность уйти

Крючковой. *{Изотову.)* Я просил дать какую-нибудь музыку! Она будет или нет? Ой, как долго, Юра!

ИЗОТОВ. Я не знаю, что вместо реквиема

ТОВСТОНОГОВ. Что-нибудь!.. «Это все, что осталось у него в жизни», — выбежит мальчик. Вы возьмете его на руки и поднимите. Здесь хора не надо. Здесь Мелехов и космос.

РОЗЕНЦВЕЙГ. Музыка нужна?

ТОВСТОНОГОВ. Нет. Столько было грохота, что хочется тишины. *{Изотову.)* Голос Шолохова готов? Как же так, Юра? Надо готовиться к репетиции.

ИЗОТОВ. Одну минуту.

ТОВСТОНОГОВ. Там есть фраза: «Пришел к родному дому». Ее нужно вымарать. Достаточно: «Это все, что у него осталось в жизни, что пока еще роднило его с землей...» Мир нам нужен! В мире он один, а не у родного дома.

ШВАРЦ. Жалко вымарывать. Абстракция "получается.

ТОВСТОНОГОВ. Мне именно абстракция и нравится. Именно она, а не конкретный дом.

ШВАРЦ. Но все равно, мальчика он мог только у дома встретить. А Мелехов и мир — так или иначе останется в зрительном образе! Хорошо, что видим одно — глобальное, а говорится о конкретном.

ТОВСТОНОГОВ. Юра! Пока не вырезайте текст! *{Борисову.)* Олег, знаете, какое обстоятельство пропустили? У Шолохова Мелехов разоружается. Помните это место у Шолохова?

БОРИСОВ. Кстати, да! Почему мы об этом забыли?

ТОВСТОНОГОВ. Где бы избавиться от оружия?

562

¶БОРИСОВ. Перед встречей с сыном ...

ТОВСТОНОГОВ. Пересчитайте патроны... Бросьте в оркестровую яму... Пошел вглубь, будто к дому. *{Марлатовой.)* Когда будет Мишатка? Завтра? Олег возьмет его на руки, поднимет, и пойдет текст Шолохова. Давайте повторим всю схему с общего «Почему?» Уберите деревья, выдвиньте лемеха, и пусть хор займет свои места.

После прогона финала репетиция закончилась.

13 МАЯ 1977 года, пятница

Появился половик цвета шинели. Им покрыты и лемеха. Задник — вспаханное небо — соединился со вспаханной землей. Рядом с Г. А. Товстоноговым заведующий художественно-постановочной частью В. П. Куварин.

ТОВСТОНОГОВ. Я хочу, чтобы в начале спектакля на сцене стояли три телеги. Надо задать механизм спектакля... К телегам я попросил бы поставить оглобли. И все это рабочие должны убрать во время увертюры.

КУВАРИН. Рабочие зашьются с оглоблями.

ТОВСТОНОГОВ. Что означает «зашьются»? Сделайте так, чтобы не «зашились». Для меня задать весь механизм спектакля изначально, — имеет принципиальное значение.

КУВАРИН. В чем состоит трудность с оглоблями? Насколько я понимаю, вас не устроит, если мы их положим рядом с телегами на планшет?

ТОВСТОНОГОВ. Вы угадали: мне нужно, чтобы оглобли стояли торчком!

КУВАРИН. Тогда их надо закреплять. Сами-то по себе они стоять не будут?! И будет смешно, если зритель войдет в зал, а какая-нибудь оглобля свалится. А ведь это очень даже может быть. Ведь нельзя же оставлять такой огромный предмет без креплений в свободном состоянии.

ТОВСТОНОГОВ. Ну, так придумайте крепления.

КОЧЕРГИН. Что за проблема, не понимаю? Вот здесь делается вот такая рама. Оглобля фиксируется. Всего и делов.

ТОВСТОНОГОВ *{Марлатовой)*. Чтобы телеги ожили, надо на центральную бросить солому, на левую — мешки. Давайте начнем!

МАРЛАТОВА. С чего, Георгий Александрович?

ТОВСТОНОГОВ. Начнем с молитвы матери Мелехова. Какую-нибудь глиняную крынку попросите поставить на стол и такую же глиняную чашку.

{Призван-Соколовой.) Выйдите на сцену с полотенцем и перед молитвой бросьте его на стол.

(Демичу.) Давайте несколько изменим обстоятельства. Сейчас вы входите в избу медленно, а

если дали увольнительную на час? Вбежал к Дуняше, а увидел старуху. И вот теперь должен состояться вынужденный разговор. Понимаете, Юра? Если раньше вы приходили на разговор специально, то сейчас шли не к старухе, а к Дуняше. Наскочили на старуху, и вот приходится с ней разговаривать. Вся сцена должна быть на одной ноге. Вбежал, и раздевайтесь быстро.

ДЕМИЧ. А нет секундочки, где мы взаимно обалдели? Не ожидали столкнуться друг с другом?! Взглянул — больно уж она напугана.

ТОВСТОНОГОВ *{Призван-Соколовой).* А у вас: только не вздумай протягивать мне руки! Всем своим взглядом демонстрирую — не желаю с тобой разговаривать!

{Демичу.) Все, что она говорит, воспринимайте с юмором.

{Призван-Соколовой.) Марья Александровна, не надо резонировать! Взяли хороший градус и держите его! Сына Петра убил и обнаглел! В дом приходит убитого им же!

ДЕМИЧ. А что если я сяду за стол и хлебну простокваши? Чего мне?

ТОВСТОНОГОВ *{Призван-Соколовой).* Посмотрите, он еще и простоквашу хлебает, сволочь! «Кто Петра убил? Скажешь, не ты?»

{Демичу) «Я». И снова простокваши хлебнул.

563

¶*(Призван-Соколовой.)* «Дома жег, детей жег», — это не надо укрупнять, поднимать, иначе получается, что общественное для вас дороже личного. Тут как раз аргументы кончаются, махнула на него рукой!

(Демичу.) А у вас все наоборот! Когда она орала про Петра, вы перешли на мир, а когда она стала успокаиваться и бросила про мирных стариков, тут уж извиняйте, тут уж я вам скажу!

(Призван-Соколовой.) «Душегуб ты», — хорошо бы не кричать, подложите: знать тебя не хочу. А когда Кошевой про то, что настоящий душегуб ваш сын Григорий, то «не бреши» неуверенно скажите. Он попадает вам в самое больное место. Вы-то действительно знаете, сколько душ загубил Григорий. Смотрите, какая у вас неуверенная позиция. Аргументы-то исчерпались. Он вас перекрыл.

(Демичу.) Весь текст о Евдокии скажите громко в портал. Надо, чтобы она вышла оттуда.

ДЕМИЧ. А нельзя ли, Георгий Александрович, мне слезу пустить, говоря о подаренном ею платочке? Этакий казацкий сентимент! Кошевой, понимаете, людей убивает, а платочек у сердца хранит.

ТОВСТОНОГОВ. Хорошо, Юра.

Из разговора с Ю. Демичем.

Демич. Нельзя играть Кошевого, как в фильме. Там он какой-то фальшивый. Прилизанный. Крашеный одной краской. А мне кажется, Кошевой из тех, кто доживет до 37-го года и переживет его! Не знаю, доживет ли до Берии, но с Ягодой будет и даже с Ежовым. Он прозорливый. Мы об этом договорились с шефом, я предложил, он на это пошел, и репетировать стало интересно.

ТОВСТОНОГОВ *(Призван-Соколовой).* Мир валится, последний сук ломится, оказывается, Дуняша в него влюблена?!

(Коноваловой.) «Будет, будет ходить», — не надо никакого бунта. Очень просто, даже формально скажите. Перевязала платок и ушла.

(Демичу.) В конце сцены должен вернуться ритм прихода. Развел рукой: такова судьба.

ДЕМИЧ. И побежал догонять Дуняшу?

ТОВСТОНОГОВ. Конечно! *(Призван-Соколовой.)* Не надо так крупно: «Тоже жених, смотреть тошно». Мы уже все поняли, а вы доигрываете почему-то. Стоп! Вернитесь, Юра, голубчик! Давайте эту фразу Марии Александровны перенесем пораньше, после вашей фразы: «У нас любовь»... Пройдите кусочек. Вот, Кошевой убежал, и Мария Александровна не бытово: «Гри-и-ишенька-а-а! Рооодненькиий мооой!» Длиннее гласные! Вы же понимаете, что это видение, смещение времени.

(Крючковой.) Рано вышла, Светлана! Вопрос секунды, но рано! Дайте Олегу с Марией Александровной устроиться.

(Призван-Соколовой.) Когда Света от лица автора сказала: «Не дождалась Ильинична», мать встает и уходит по лемеху.

(Борисову.) В рапидной съемке положите голову на табуретку.

Остановилась, Мария Александровна, оглянулась: «кровинушка моя», — и ушла.

(Крючковой.) Еще раз: «Не дождалась Ильинична».

(Борисову.) Олег, чуть двиньтесь на нас, и в перестановке у вас заберут табуретку.

(Кутикову.) Дайте луч на Борисова. И чахоточный свет на перестановку.

Перестановка с избы на лес.

КУТИКОВ. Ничего, что рабочие попадают в свет?

ТОВСТОНОГОВ. Ничего! Они же в форме. Мы не скрываем прием. Медленно сквозной по лемехам, вводим свет на хор. Поехали лемеха. Стоп! Как только лемеха остановились, Юра Демич сошел на авансцену.

На первом плане Григорий—Борисов и Кошевой—Демич. На лемехах хор.

Кто первый из хора начинает?

БАСИЛАШВИЛИ. Я. Но я не знаю, когда вступать.

564

¶ТОВСТОНОГОВ. На музыке и вступайте.

БАСИЛАШВИЛИ. Но тут музыка неожиданно пошла так громко!

ТОВСТОНОГОВ. Музыкальный акцент потише!

Товстоногов убрал из наплыва Дуняшу и поменял порядок слов у Медведева. Попросил прогнать

эпизод еще раз.

СУФЛЕР. Медведев перепутал текст!

МЕДВЕДЕВ. Тамара Ивановна, зачем вы останавливаете репетицию?

СУФЛЕР. Вы неточно говорите!

МЕДВЕДЕВ. Почему неточно?

СУФЛЕР. Проверьте авторский текст.

МЕДВЕДЕВ. Но мы его изменили!

СУФЛЕР. Предупреждать надо было!

МЕДВЕДЕВ. Да когда предупреждать?

СУФЛЕР. Когда изменяли!

ТОВСТОНОГОВ. Да мы только что изменили текст! Когда предупреждать? *{Демину)* «Я тебя под конвоем поведу», — сказал и встаньте в хор.

Товарищи участники хора! Общее «почему?» отменяем! И так понятно, что этот вопрос висит.

Аксинья и Григорий.

Хорошо, Олег, что Аксинья плачет, а вы ее успокаиваете. Уходите, Светлана, а он вас рукой задержит: «Много с собой не бери». «Будто в гости со мной идет, ничего ее не страшит», — все-таки как она меня любит, подложите. Последний единственный человек.

Прошла ночь после побега. Утро.

Осматривайтесь, куда приехали. Прикидывайте, Олег, сколько отмахали? Светлана, облокотитесь на дерево, устали с непривычки на лошади. Уснули, Олег, мгновенно: четверо суток ведь не спали. А вы, Света, поговорите сами с собой. Только не бытово, побаюкайте его. И проснулся, Олег, от тишины.

(Гаричеву.) «Эй, кто такие?» — крикните, Толя. После того, как Аксинья ответит: «Свои», — добавьте: «Стой, стрелять буду!»

(Крючковой.) Не ждите, Света, выстрела, бегите!

КРЮЧКОВА. Так я же за кулисы убегу!

ТОВСТОНОГОВ. И правильно! Если выстрела не будет, если Юра Изотов проспит, убегайте со сцены, и спектакль будет сорван. Все в руках Юры!

ИЗОТОВ. Все будет в порядке, Георгий Александрович! Больше не ошибемся.

ТОВСТОНОГОВ. На самом деле, Светлана, надо чуть задержаться перед выстрелом. Должна быть секунда растерянности. Не туда побежала. И Григорий подсказал: «К лошадям». А то вы быстро покрываете пространство. *(Хору.)* Присядьте, пока работаем, не уставайте впустую.

БОРИСОВ. Черт, не успеваю одеться, но я что-нибудь придумаю.

ТОВСТОНОГОВ. Не надо торопиться, Олег. На тексте хора медленно вставайте, повернитесь к нам спиной, посмотрите на черное солнце и одевайтесь... Вот, а теперь разоружение. Попрощайтесь с оружием, оно сослужило вам службу, патроны посчитайте, помните, как хорошо об

этом Шолохов пишет?! Оля Марлатова, появитесь, пожалуйста. Что, Мишатки нет у нас?

МАРЛАТОВА. Он вызван к часу.

ТОВСТОНОГОВ. Что? Придет в час? А почему не раньше?

МАРЛАТОВА. Сейчас у него съемка.

ТОВСТОНОГОВ. Ах, даже так?

БОРИСОВ. Давайте я пройду с воображаемым.

ТОВСТОНОГОВ. Прижал его к себе, поднял, пошел диалог... А теперь пошел голос Шолохова, и медленно уходит свет.

После перерыва Товстоногов попросил прогнать все, что сегодня сделали и остановиться на

последней сцене с Мишаткой.

565

¶*(Призван-Соколовой.)* Раз уж молитва, Мария Александровна, то я бы иногда хотел слышать слова. Хорошо, что с трудом встали. *(Борисову, которого смущает затянутость сцены из-за врезок хора.)* У вас, Олег, ложное ощущение затянутости. Уже сам выезд на лемехах хора, и мы уже в напряжении: что-то будет. А уж когда просев реплик в вашем диалоге с Кошевым, тем более! *(Григорий опустился у ног Аксиньи, спит.)* Повернитесь к нам, Олег, мы должны увидеть спокойное, умиротворенное лицо. *(После убийства Аксиньи звучит текст хора: «До октября он в лесу».)* И стариком встал по пластике... Попрощайтесь с револьвером, как со своим другом.

Пришел мальчик. Борисов позвал его из-за кулис к себе и объяснил, что надо делать.

БОРИСОВ. Вот, все дяди ушли, я пошел вперед, а ты выбежишь отсюда из-за портала и крикнешь: «Батяня!» Ты понял?.. Так... Тогда я пошел. Видишь меня? Ах, уже не видишь? А, может быть, попробовать по лемеху пробежать? Здесь, видишь? Ну, давай, кричи!

МАЛЬЧИК. «Батяняяяя!»

ТОВСТОНОГОВ. И посмотрите друг на друга. И во время голоса Шолохова никаких шевелений...

До премьеры, которая состоялась 2 июня 1977 года, оставалось чуть более двух недель.

¶*Приложения*

¶ПОСТАНОВКИ Г. А. ТОВСТОНОГОВА

¶1933

«Предложение» А. Чехова
Русский театр юного зрителя. Тбилиси
Художник Г. Волчинский. Композитор В. Бейер

1934

«Женитьба» Н. Гоголя
Русский театр юного зрителя. Тбилиси
Художник Г. Волчинский. Композитор В. Бейер

1935

«Музыкантская команда» Д. Дэля
Русский театр юного зрителя. Тбилиси.
Художник Г. Волчинский. Композитор Г. Крутиков

1936

«Великий еретик» И. Персонова и Г. Добржинского Русский театр юного зрителя. Тбилиси Художник Г. Гоциридзе. Композитор Г. Крутиков.

«Голубое и розовое» А. Бруштейн Русский театр юного зрителя. Тбилиси Художник Г. Гоциридзе. Композитор Г. Крутиков

1937

«Троянский конь» Ф. Вольфа
Русский театр юного зрителя. Тбилиси
Художник Г. Гоциридзе. Композитор Г. Крутиков

1939

«Дети Ванюшина» С. Найденова Русский драматический театр. Тбилиси Дипломный спектакль Художник **Б.** Локтин *Премьера 5 марта*

«Белеет парус одинокий», по повести В. Катаева Русский театр юного зрителя. Тбилиси

Художник И. Штенберг. Композитор В. Бейер

1940

«Лжец» К. Гольдони
Тбилисский театральный институт им. Ш. Руставели
Художник Б. Локтин. Композитор В. Бейер
* Подготовлено И. Н. Шимбаревич.

¶**«Много шума из ничего»** У. Шекспира Тбилисский театральный институт им. Ш. Руставели Художник Б. Локтин. Композитор В. Бейер

«Беспокойная старость» Л. Рахманова Русский театр юного зрителя. Тбилиси Художник Б. Локтин. Композитор В. Бейер

«Страшный суд» В. Шкваркина
Русский драматический театр им. А. С. Грибоедова.
Тбилиси. Художник Б. Локтин Премьера 22 февраля

«Кремлевские куранты» Н. Погодина
Русский драматический театр им. А. С. Грибоедова.
Тбилиси Художник Б. Локтин. Композитор В. Бейер Премьера 5 ноября «Сказка» М. Светлова Русский театр юного зрителя. Тбилиси Художник Б. Локтин. Композитор В. Бейер

1941

«Полководец Суворов» И. Бехтерева и А. Разумовского
Русский драматический театр им. А. С. Грибоедова. Тбилиси
Художник Б. Локтин. Композитор В. Бейер
Премьера 30 августа

«Парень из нашего города» К. Симонова
Русский драматический театр им. А. С. Грибоедова.
Тбилиси Художник И. Штенберг Премьера 8 октября

«Школа злословия» Р. Шеридана
Русский драматический театр им. А. С. Грибоедова.
Тбилиси Художник И. Штенберг. Композитор В. Бейер Премьера 25 декабря

1942

«Бабьи сплетни» К. Гольдони
Тбилисский театральный институт им. Ш. Руставели
Художник Б. Локтин. Композитор В. Бейер
¶569
¶«Голубое и розовое» А. Бруштейн
Русский драматический театр им. А. С. Грибоедова.
Тбилиси. Художник Б. Локтин
«Собака на сене» Лопе де Бега
Русский драматический театр им. А. С. Грибоедова.
Тбилиси Художник И. Штенберг. Композитор В. Бейер Премьера 22 апреля
«Ночь ошибок» О. Голдсмита
Русский драматический театр им. А. С. Грибоедова.
Тбилиси. Художник Б. Локтин. Композитор В. Бейер Премьера 16 декабря

1943

«Время и семья Конвей» Дж. Пристли
Тбилисский театральный институт им. Ш. Руставели
Художник Мелеги (?)
«Бешеные деньги» А. Островского
Русский драматический театр им. А. С. Грибоедова.
Тбилиси Художник В. Иванов Премьера 13 апреля
«Ленушка» Л. Леонова
Русский драматический театр им. А. С. Грибоедова.
Тбилиси Художник В. Иванов. Композитор В. Бейер Премьера 23 ноября

1944

«Мещане» М. Горького

Тбилисский театральный институт им. Ш. Руставели
Художник Б. Локтин
«На всякого мудреца довольно простоты» А. Островский Тбилисский театральный институт им. Ш. Руставели Художник Б. Локтин
«Офицер флота» А. Крона
Русский драматический театр им. А. С. Грибоедова.
Тбилиси Художник Б. Локтин Премьера 6 ноября

1945

«Лисички» Л. Хеллман
Русский драматический театр им. А. С. Грибоедова.
Тбилиси Художник И. Штенберг Премьера 30 октября 1946
«Давным-давно» А. Гладкова
Русский драматический театр им. А. С. Грибоедова.
Тбилиси Художник И. Штенберг. Композитор В. Бейер Премьера 28 мая
«Хозяйка гостиницы» К. Гольдони
Тбилисский театральный институт им. Ш. Руставели
Товстоногов репетирует и учит _
¶Художник Б. Локтин

1947

«Галантное свидание» Е. Гальперина Студия Театра оперетты. Москва Композитор Сент-Круа

«Как закалялась сталь» Н. Островского Гастрольный Реалистический театр. Москва Художник К. Кулешов

«Победители» Б. Чирскова
Казахский театр драмы. Алма-Ата
Художник Э. Чарномский. Композитор Е. Гировский Премьера 9 февраля

1948

«О друзьях-товарищах» В. Масса и М. Червинского Гастрольный Реалистический театр. Москва Режиссеры Г. Товстоногов и М. Турчинович Художник С. Мандель. Композитор М. Табачников

1949

«Где-то в Сибири» И. Ирошниковой Центральный детский театр. Москва Художник В. Татлин Премьера 21 января

«Тайна вечной ночи» И. Луковского Центральный детский театр. Москва Режиссеры Г. Товстоногов и А. Некрасова Художник В. Иванов. Композитор В. Оранский Премьера 30 апреля

«Где-то в Сибири» И. Ирошниковой Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград Художник В. Иванов Премьера 20 сентября

«Из искры...» Ш. Дадиани
Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград
Художники И. Вускович и В. Иванов. Композитор
О. Евлахов Премьера 9 декабря

1950

«Семья» И. Попова
Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград
Режиссеры Г. Товстоногов и В. Ефимов
Художник В. Иванов
Премьера 22 апреля

«Испанский священник» Д. Флетчера Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград Режиссеры Г. Товстоногов и А. Гинзбург Художник С. Юнович. Композиторы О. Евлахов и
С. Митин Премьера 18 мая

«Студенты» В. Лифшица
Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград
Художник С. Мандель

Композитор К. Лифшиц

¶Премьера 12 сентября

«Остров великих надежд» М. Козакова и А. Мариенгофа Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград Художник С. Юнович. Композитор О. Евлахов Ноябрь

1951

«Каждый день» В. Полякова

Театр эстрады. Ленинград

Художник С. Мандель. Композитор В. Маклаков

«Свадьба с приданым» Н. Дьяконова

Оперная студия Дворца культуры им. С. М. Кирова.

Ленинград Художник В. Иванов

«Закон Ликурга», по роману Т. Драйзера «Американская трагедия» Инсценировка Н. Базилевского Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград Режиссеры Г. Товстоногов и А. Рахленко Художник В. Иванов Премьера 16 февраля

«Дорогой бессмертия», по книге Ю. Фучика «Репортаж с петлей на шее» Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград Инсценировка Г. Товстоногова и В. Брагина Режиссеры Г. Товстоногов и А. Рахленко Художник В. Иванов. Музыка из произведений

А. Дворжака

Премьера 12 июня

«Гроза» А. Островского

Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград

Художник Г. Мосеев

Премьера 18 июля

1952

«Шелковое сюзане» А. Каххара Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград Режиссеры Г. Товстоногов и В. Ефимов Художники Я. Садовская и А. Тибилова Композитор

В. Волошинов

Премьера 15 марта

«Гибель эскадры» А. Корнейчука

Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград

Художник В. Иванов

Премьера 29 июня

«Обычное дело» А. Тарна

Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград

Художник С. Мандель

Премьера 30 ноября

«Донбасс», по роману Б. Горбатова Инсценировка Ю. Принцева. Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград Режиссер А. Пергамент. Художник С. Мандель Руководитель постановки Г. Товстоногов Премьера 27 декабря

1953 «Степная быль» Е. Помещикова и Н. Рожкова

¶Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград Художник В. Иванов. Композитор О. Евлахов Премьера 30 апреля

«Новые люди» по роману Н. Чернышевского «Что делать?» Инсценировка С. Заречной Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград Режиссеры Г. Товстоногов и В. Ефимов Художник М. Лихницкая Композиторы Р. Котлярев-

ский и Г. Краснов Премьера 15 октября

«Кто смеется последний» К. Крапивы

Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград

Режиссер А. Белинский

Художник С. Мандель. Композитор М. Фрадкин

Руководитель постановки Г. Товстоногов

Премьера 28 ноября

1954

«На улице счастливой» Ю. Принцева Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград Художник В. Иванов. Композитор М. Фрадкин Премьера 18 марта

«Поезд можно остановить» Ю. Маккола Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград Художник В. Иванов. Композитор Н. Коган Премьера 16 июля

«Помпадуры и помпадурши», по произведениям

М. Салтыкова-Щедрина Сценическая композиция Г. Товстоногова Театр комедии. Ленинград

Художник С. Мандель. Композитор В. Маклаков 31 декабря

1955

«Мать своих детей» А. Афиногенова

Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград

Режиссер Г. Ханин

Художник М. Лихницкая. Композитор В. Маклаков

Руководитель постановки Г. Товстоногов

Премьера 30 апреля

«Воскресенье в понедельник» В. Дыховичного и

М. Слободского Театр комедии. Ленинград

Художник С. Мандель. Композитор А. Цфасман Май

«Первая весна» Г. Николаевой и С. Радзинского Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград Режиссер А. Белинский

Художник С. Мандель. Композитор В. Маклаков Премьера 10 июня

«Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского Театр драмы им. А. С. Пушкина. Ленинград Режиссер Р. Агамирзян

Художник А. Босулаев. Композитор К. Караев Премьера 25 ноября

«Русалка» А. Даргомыжского

Оперная студия Дворца культуры им. С. М. Кирова

ПОСТАНОВКИ Г. А. ТОВСТОНОГОВА

¶Режиссер Н. Гладковский Художник М. Григорьев. Дирижер И. Шерман Художественный руководитель постановки Г. Товстоногов

1956

«Второе дыхание» А. Крона

Театр драмы им. А.С. Пушкина. Ленинград

Режиссер Р. Агамирзян

Художник Д. Попов

Руководитель постановки Г. Товстоногов

Премьера 9 мая

«Униженные и оскорбленные» по роману Ф. Достоевского

Инсценировка Л. Рахманова и З. Юдкевича

Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград

Режиссер И. Ольшвангер

Художники В. Дмитриев, М. Лихницкая. Композитор О. Евлахов

Руководитель постановки Г. Товстоногов

Премьера 9 февраля

«Три соловья, дом 17» Д. Добричанина Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград Режиссеры А. Рахленко, И. Владимиров Художник С. Мандель. Композиторы Н. Симонян и

Ю. Прокофьев Руководитель постановки Г. Товстоногов Премьера 7 июня

«Преступление Энтони Грэхема» Д. Гордона

БДТ им. М. Горького. Ленинград

Режиссер Г. Никулин

Художник В. Степанов. Композитор А. Маневич

Руководитель постановки Г. Товстоногов

Премьера 11 июня

«Шестой этаж» А. Жери

БДТ им. М. Горького. Ленинград
Режиссер М. Сулимов
Художник В. Степанов. Композитор М. Табачников
Премьера 21 сентября
«Безымянная звезда» М. Себастьяна
БДТ им. М. Горького. Ленинград
Постановка Г. Товстоногова
Режиссер Р. Сирота
Художник С. Мандель. Композиторы Н. Симонян,
Ю. Прокофьев Премьера 6 ноября
«Когда цветет акация» И. Винникова
БДТ им. М. Горького. Ленинград
Режиссер И. Владимиров
Художник С. Мандель. Композитор М. Табачников
Текст песен Я. Хелемского.Дирижер Н. Любарский
Премьера 31 декабря

1957

«Лиса и виноград» Г. Фигейредо
БДТ им. М. Горького. Ленинград
Постановка и оформление Г. Товстоногова
Режиссер Р. Сирота
Композиторы Н. Симонян и Ю. Прокофьев
¶Премьера 23 марта
«Идиот» Ф. Достоевского БДТ им. М. Горького. Ленинград Сценическая композиция и постановка Г. Товстоногова Режиссер Р. Сирота
Художник М. Лихницкая. Композитор И. Шварц Дирижер Н. Любарский Премьера 31 декабря
«Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского
Национальный театр им. Ш. Петефи. Будапешт (Венгрия)
Режиссер К. Карой
Художественный руководитель и консультант постановки Г. Товстоногов
«Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского
Национальный театр. Прага (Чехословакия)
Режиссер Р. Агамирзян
Художник Й. Свобода. Композитор К. Караев

1958

«Синьор Марио пишет комедию» А. Николаи
БДТ им. М. Горького. Ленинград
Режиссер Р. Сирота
Художник В. Степанов. Композиторы Н. Симонян и
Ю. Прокофьев Премьера 22 марта

1959

«Трасса» И. Дворецкого
БДТ им. М. Горького. Ленинград
Художник С. Мандель. Композитор О. Евлахов
Премьера 27 января
«Пять вечеров» А. Володина Художник В. Степанов Музыкальное оформление Н. Любарского Премьера 6 марта
«Варвары» М. Горького
БДТ им. М. Горького. Ленинград
Художник В. Степанов
Режиссеры Р. Сирота, Р. Агамирзян
Премьера 4 ноября

I960

«Иркутская история» А. Арбузова
БДТ им. М. Горького. Ленинград
Режиссер Р. Сирота
Художник С. Мандель. Композитор М. Табачников
Дирижер Н. Любарский
Премьера 5 марта
«Воспоминание о двух понедельниках» А. Миллера
БДТ им. М. Горького. Ленинград
Режиссер М. Рехельс
Художник В. Степанов. Композитор Н. Любарский
Премьера 30 июня
«Гибель эскадры» А. Корнейчука БДТ им. М. Горького. Ленинград Художник В. Иванов
¶572
¶Режиссер Р. Агамирзян Композитор Н. Червинский Премьера 12 ноября
«Семен Котко», опера С. Прокофьева Театр оперы и балета им. С. М. Кирова. Ленинград Художник С. Мандель. Дирижер С. Ельцин Премьера 11 июня

1961

«Не склонившие головы» Н. Дугласа, Г. Смита
БДТ им. М. Горького. Ленинград
Режиссер З. Корогодский
Художник В. Степанов. Композитор И. Шварц
Дирижер Н. Любарский
Премьера 7 апреля
«Океан» А. Штейна
БДТ им. М. Горького. Ленинград
Художник С. Мандель. Композиторы Н. Симонян,
Ю. Прокофьев Режиссер М. Рехельс Первое представление 30 июня Официальная премьера 1 октября
«Четвертый» К. Симонова
БДТ им. М. Горького. Ленинград
Постановка Р. Агамирзяна
Художник В. Степанов. Композитор М. Табачников
Режиссер-ассистент А. Герман
Руководитель постановки Г. Товстоногов
Премьера 23 ноября
«Моя старшая сестра» А. Володина
БДТ им. М. Горького. Ленинград
Художник В. Степанов
Режиссер Р. Сирота.
Композитор Н. Любарский. Дирижер С. Розенцвейг
Премьера 29 декабря

1962

«Божественная комедия» И. Штока БДТ им. М. Горького. Ленинград Художники М. Смирнов, М. Щеглов Композитор М. Табачников Премьера 7 июня
«Горе от ума» А. Грибоедова
БДТ им. М. Горького. Ленинград
Постановка и оформление Г. Товстоногова
Режиссер Р. Агамирзян
Композитор И. Шварц
Костюмы по эскизам М. Лихницкой
Премьера 20 октября

1963

«Палата» С. Алешина
БДТ им. М. Горького. Ленинград

Постановка Г. Товстоногова и Е. Лебедева
Художник В. Степанов. Композитор Я. Вайсбурд
Премьера 15 февраля
¶«Перед **ужином»** В. Розова
БДТ им. М. Горького. Ленинград
Дипломная работа выпускника
факультета драматического искусства ЛГИТМиКа
В. Голикова Художник И. Масленников Руководитель постановки Г. Товстоногов Премьера 20 апреля

1964

«Поднятая целина» М. Шолохова
БДТ им. М. Горького. Ленинград
Художник С. Мандель
Режиссеры А. Герман, В. Голиков
Композитор М. Табачников
Премьера 14 марта
«Еще раз про любовь» Э. Радзинского
БДТ им. М. Горького. Ленинград
Постановка Ю. Аксенова
Художник А. Янокопулос. Композитор И. Шварц
Руководитель постановки Г. Товстоногов
Премьера 29 сентября

1965

«Три сестры» А. Чехова БДТ им. М. Горького. Ленинград Художник С. Юнович Премьера 23 января

«Римская комедия» Л. Зорина
Художник С. Мандель. Композитор С. Розенцвейг 28 мая состоялась генеральная репетиция, спектакль не разрешен.

«Дневник подлеца». По пьесе А. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» Театр «Вспулчесны». Варшава Художник А. Дашевский

«Зримая песня», спектакль-концерт ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова. Ленинград Класс Г. Товстоногова Руководитель постановки Г. Товстоногов

1966

«Идиот» Ф. Достоевского (2-я редакция) БДТ им. М. Горького. Ленинград Сценическая композиция и постановка Г. Товстоногова Художник М. Лихницкая. Композитор И. Шварц Режиссер Р. Сирота Премьера 29 марта

«Сколько лет, сколько зим!» В. Пановой БДТ им. М. Горького. Ленинград Художник С. Мандель Режиссер Р. Сирота Премьера 6 октября

«Мещане» М. Горького
БДТ им. М. Горького. Ленинград
Постановка и оформление Г. Товстоногова
Режиссер Р. Сирота
Музыкальное оформление С. Розенцвейга
¶573
¶Премьера 25 декабря

«Люди и мыши» Дж. Стейнбека ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова. Ленинград Режиссерско-актерский класс Г. Товстоногова Постановка Г. Товстоногова и Р. Агамирзяна Художник В. Савчук

1967

«Вестсайдская история», мюзикл Л. Бернстайна и
А. Лорентса ЛГИТМиК им. Н.К. Черкасова. Ленинград Класс Г. Товстоногова

«Зримая песня», спектакль-концерт Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград Режиссеры В. Воробьев, Е. Падве Художник В. Коршикова
Художественный консультант постановки Г. Товстоногов Премьера 22 сентября

«Традиционный сбор» В. Розова
БДТ им. М. Горького. Ленинград
Художник С. Мандель
Режиссер Р. Сирота. Композитор М. Табачников
Премьера 29 мая

«Лиса и виноград» Г. Фигейредо (2-я редакция) БДТ им. М. Горького. Ленинград Постановка и оформление Г. Товстоногова Режиссер Р. Сирота
Композиторы Н. Симонян и Ю. Прокофьев. Премьера 18 сентября

«...Правду! Ничего, кроме правды!!!» Д. Аля
БДТ им. М. Горького. Ленинград Постановка Г. Товстоногова
Художник А. Янокопулос. Композитор С. Розенцвейг Режиссер Ю. Аксенов Премьера 25 октября

«Луна **для пасынков судьбы»** Ю. О' Нила
БДТ им. М. Горького. Ленинград
Постановка Г. Товстоногова
Художник С. Юнович. Композитор С. Розенцвейг
Режиссер Е. Лебедев
Премьера 29 декабря

1968

«Идиот», по роману Ф. Достоевского
Армянский драматический театр им. Г. Сундукяна.
Ереван Режиссер Е. Казначян Художник С. Арутчян Руководитель постановки Г. Товстоногов Премьера 2 февраля

«Мещане» М. Горького
Грузинский драматический театр им. Ш. Руставели.
Тбилиси Постановка и оформление Г. Товстоногова Премьера 29 июня

¶1969

«...Правду! Ничего, кроме правды!!!» Д. Аля
Драматический театр. Калинин Постановка Г. Товстоногова и Ю. Аксенова Художник А. Янокопулос Премьера 10 апреля

«Король Генрих IV» У. Шекспира БДТ им. М. Горького. Ленинград Перевод Б. Пастернака, литературная композиция
В. Рецептера
Постановка и оформление Г. Товстоногова Композитор К. Караев Художник по костюмам Э. Кочергин Режиссер-ассистент Ю. Аксенов Ассистент по сценическому движению К. Черноземов Премьера 10 мая

«С **вечера до полудня» В.** Розова БДТ им. М. Горького. Ленинград Постановка А. Товстоногова Режиссер-ассистент Л. Голубкова Художник Д. Афанасьев Руководитель постановки Г. Товстоногов Премьера 26 сентября

«Люди и мыши» Дж. Стейнбека
Драматический театр им. В. Ф. Комиссаржевской. Ленинград
Постановка Р. Агамирзяна
Режиссер К. Гинкас
Художники Э. Кочергин и В. Савчук
Художественный руководитель постановки Г. Товстоногов

«...Правду! Ничего, кроме правды!!!» Д. Аля
Русский драматический театр им. Л. Украинки. Киев
Режиссер Ю. Аксенов
Художник А. Янокопулос
Композитор С. Розенцвейг
Руководитель постановки Г. Товстоногов (?)

«Вестсайдская история», мюзикл Л. Бернстайна и А. Лорентса
Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград
Режиссер В. Воробьев

Художник С. Мандель
Художественный руководитель постановки Г. Товстоногов
Премьера 4 августа

1970

«Беспокойная старость» Л. Рахманова
БДТ им. М. Горького. Ленинград
Постановка Г. Товстоногова
Художник Б. Локтин. Музыкальное оформление
С. Розенцвейга
Режиссер Р. Сирота
Премьера 10 апреля

«Защитник Ульянов» М. Еремина, Л. Виноградова БДТ им. М. Горького. Ленинград Постановка Ю. Аксенова

¶574

¶Художник 3. Зинченко. Музыкальное оформление
С. Розенцвейга Руководитель постановки Г. Товстоногов Премьера 9 мая (открытие Малой сцены)

«Третья стража» Г. Капралова, С. Туманова
БДТ им. М. Горького. Ленинград
Постановка Г. Товстоногова
Художник И. Сумбаташвили. Композитор И. Шварц
Режиссер Р. Сирота
Премьера 26 декабря

«Гибель **эскадры»** А. Корнейчука Русский драматический театр им. А. В. Луначарского. Севастополь Художник В. Иванов .Композитор Н.Червинский Режиссер Р. Агамирзян

«Тоот, другие и майор» И. Эркеня ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова. Ленинград Режиссерский курс Г. А. Товстоногова Режиссеры Г. Товстоногов и А. Кацман Художник О. Саваренская. Музыкальное оформление С. розенцвейга

1971

«Тоот, другие и майор» И. Эркеня
БДТ им. М. Горького. Ленинград
Режиссер А. Товстоногов
Художник В. Левенталь. Музыкальное оформление
С. Розенцвейга Премьера 7 марта

«Выпьем за Колумба!» Л. Жуховицкого
БДТ им. М. Горького. Ленинград
Постановка Г. Товстоногова и Ю. Аксенова
Художник С. Мандель. Композитор М. Табачников
Текст песен Б. Ахмадулиной
Балетмейстер А. Обрант
Премьера 25 июня

«Валентин и Валентина» М. Рощина
БДТ им. М. Горького. Ленинград
Художник Э. Кочергин. Композитор С. Розенцвейг
Режиссер-ассистент Б. Сапегин
Руководитель постановки Г. Товстоногов
Премьера 30 декабря

«Мещане» М. Горького
Театр им. И. Вазова. София (Болгария)
Постановка и оформление Г. Товстоногова
Режиссер Р. Сирота
Премьера состоялась 22 апреля

«Три сестры» А. Чехова
Национальный театр. Хельсинки (Финляндия)

Художник С. Юнович
Премьера состоялась 8 сентября

1972

«Провинциальные анекдоты» А. Вампилова БДТ им. М. Горького. Малая сцена. Ленинград Постановка А. Товстоногова Оформление М. Данилова. Музыка В. Белецкова Руководитель постановки Г. Товстоногов Премьера 30 марта

¶**«Ревизор»** Н. Гоголя
БДТ им. М. Горького. Ленинград
Постановка и оформление Г. Товстоногова
Костюмы и суперзанавес по эскизам М. Добужинского Композитор С. Слонимский Режиссер Ю. Аксенов Балетмейстер С. Кузнецов Премьера 8 мая

«Ханума» А. Цагарели
БДТ им. М. Горького. Ленинград
Русский текст и стихи В. Константинова и Б. Рацера
Постановка Г. Товстоногова
Художник И. Сумбаташвили. Композитор Г. Канчели Режиссер И. Рассомахин Балетмейстер Ю. Зарецкий Премьера 30 декабря

1973

«Общественное мнение» А. Баранги
БДТ им. М. Горького. Ленинград
Постановка Г. Товстоногова
Художник С. Мандель. Композитор С. Розенцвейг
Режиссер Ю. Николаев
Ассистент по движению И. Кузнецова
Премьера 29 марта

«Ситуация» В. Розова БДТ им. М. Горького. Ленинград Постановка А. Товстоногова Художник Э. Кочергин Премьера 9 **июня**

«Балалайкин и К"» С. Михалкова
по произведению М. Салтыкова-Щедрина «Современная идиллия»
Театр «Современник». Москва
Ассистент-режиссер А. Вокач
Композитор Н. Любарский. Художник И. Сумбаташвили
Балетмейстер Ю. Трепыхалин
Премьера 18 октября

«Ревизор» Н. Гоголя
Национальный театр им. Ш. Петефи. Будапешт
(Венгрия) Постановка и оформление Г. Товстоногова Режиссер Ю. Аксенов Костюмы и суперзанавес по эскизам М. Добужинского Композитор С. Слонимский Премьера 11 марта

1974

«Прошлым летом в Чулимске» А. Вампилова
БДТ им. М. Горького. Ленинград
Постановка Г. Товстоногова
Художник Э. Кочергин Музыкальное оформление
С. Розенцвейга Режиссер-ассистент Б. Сапегин Премьера 1 марта
¶575

¶**«Энергичные люди»** В. Шукшина
БДТ им. М. Горького. Ленинград
Художник Э. Кочергин. Музыкальное оформление
С. Розенцвейга Режиссер Б. Сапегин
Ассистент по сценическому движению И. Кузнецова Премьера 22 июня

Фестиваль «Белые ночи». Заключительный праздник Стадион им. В. И. Ленина. Ленинград Режиссер Ю. Аксенов 29-30 июня

«Три мешка сорной пшеницы» В. Тендрякова БДТ им. М. Горького. Ленинград Инсценировка Г. Товстоногов и Д. Шварц Художник М. Ивницкий. Композитор В. Гаврилин Режиссер Д. Либуркин Премьера 27 декабря

«Игроки» Н. Гоголя

БДТ им. М. Горького. Малая сцена. Ленинград

Спектакль режиссерского курса ЛГИТМиК, курс Г. Товстоногова

Работа над спектаклем Е. Лебедева, А. Кацмана

Художник С. Белов

Художественный руководитель постановки Г. Товстоногов

1975

«Протокол одного заседания» А. Гельмана БДТ им. М. Горького. Ленинград Постановка и оформление Г. Товстоногова Сопостановщик Ю. Аксенов Премьера 23 апреля

«История лошади» Л. Толстого (по повести «Холсто-мер»)

БДТ им. М. Горького. Ленинград

Сценическая композиция М. Розовского и Ю. Ря-шенцева

Художник Э. Кочергин

Режиссер М. Розовский

Музыкальное оформление М. Розовского и С. Веткина

Музыкальный руководитель С. Розенцвейг

Премьера 27 ноября

1976

«Дачники» М. Горького

БДТ им. М. Горького. Ленинград

Художник Э. Кочергин. Музыкальное оформление

С. Розенцвейга Режиссер Д. Либуркин Премьера 23 апреля

1977

«Влияние гамма-лучей на бледно-желтые ноготки»

П. Зиндела БДТ им. М. Горького. Малая сцена. Ленинград Постановка Г. Товстоногова Художник Э. Кочергин. Музыка С. Розенцвейга Режиссер Д. Либуркин Премьера 6 февраля

¶**«Тихий Дон»** М. Шолохова

БДТ им. М. Горького. Ленинград

Художник Э. Кочергин. Композитор С. Слонимский

Режиссер Ю. Аксенов

Бой К. Черноземов. Танец И. Кузнецова

Премьера 2 июня

«Ревизор» Н. Гоголя

«Штадттеатр». Дрезден (ГДР)

Постановка и оформление Г. Товстоногова

Режиссер Ю. Аксенов

Костюмы и суперзанавес по эскизам М. Добужинского Премьера 22 февраля

1978

«Пиквикский клуб» Ч. Диккенса

БДТ им. М. Горького. Ленинград

Художник Э. Кочергин. Композитор С. Розенцвейг

Режиссер Е. Арье

Режиссер-ассистент Л. Шувалова

Премьера 14 апреля

«Жестокие игры» А. Арбузов

БДТ им. М. Горького. Ленинград

Постановка Ю. Аксенова

Художник А. Орлов

Использовалась музыка из произведений П. Башле

Музыка песен С. Розенцвейга и Ю. Смирнова на стихи И. Шкляревского

Руководитель постановки Г. Товстоногов
Премьера 19 июля
«Записки подлеца, им самим написанные»
по пьесе А. Островского «На всякого мудреца довольно простоты»
Национальный театр. Хельсинки (Финляндия)
Режиссер Р. Альтони
Художник Э. Кочергин. Композитор И. Шварц
Премьера 13 сентября
«Эмигрант из Брисбена» Ж. Шехаде
БДТ им. М. Горького. Ленинград
Постановка А. Товстоногова
Художник Э. Кочергин. Композитор Б. Тищенко
Художник по костюмам О. Саваренская
Режиссер Б. Сапегин
Руководитель постановки Г. Товстоногов
Премьера 9 декабря
«Телевизионные помехи» К. Сакони
БДТ им. М. Горького. Малая сцена. Ленинград
Постановка Е. Арье
Художник Д. Крымов
Художник по костюмам А. Хурош (ВНР)
Руководитель постановки Г. Товстоногов
Премьера 30 декабря

1979

«Идиот», по роману Ф. Достоевского
Театр «Талия». Гамбург (ФРГ)
Сценическая композиция Г. Товстоногова и
Д. Шварц Постановка и оформление Г. Товстоногова. Композитор И. Шварц
¶576
¶Премьера 24 марта
«Мы, нижеподписавшиеся» А. Гельмана БДТ им. М. Горького. Ленинград Постановка Г. Товстоногова и Ю. Аксенова Художник Э. Кочергин. Музыкальное оформление
С. Розенцвейга Премьера 28 апреля
«Дон Карлос», опера Дж. Верди
Международный оперный фестиваль. Савонлинна
(Финляндия) Художник Э. Кочергин Режиссер В. Милков 11 июня - 14 июля

1980

«Волки и овцы» А. Островского БДТ им. М. Горького. Ленинград Художник Э. Кочергин Художник по костюмам И. Габай Музыкальное оформление С. Розенцвейга Режиссер-ассистент В. Шебалина Дивертисмент: композитор С. Веткин Балетмейстер С. Кузнецов Либретто Д. Шварц Премьера 11 марта
«Перечитывая заново...»
Литературно-сценическая композиция Г. Товстоногова и Д. Шварц
по произведениям А. Корнейчука, Н. Погодина, М. Шатрова, В. Логинова
БДТ им. М. Горького. Ленинград
Постановка Г. Товстоногова и Ю. Аксенова
Художник Э. Кочергин
Премьера 12 апреля
«Игра в карты» Д.-Л. Кобурна БДТ им. М. Горького. Ленинград Художник Д. Боровский Режиссер Б. Сапегин Премьера 10 июня

1981

«Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского БДТ им. М. Горького. Ленинград Художник Э. Кочергин Режиссер Ю. Аксенов Композитор С. Розенцвейг Премьера 17 февраля
«Три сестры» А. Чехова

Драматический театр. Белград (Югославия)
Художник Э. Кочергин
Музыка из произведений С. Рахманинова
Премьера 18 декабря

1982

«Дядя Ваня» А. Чехова БДТ им. М. Горького. Ленинград Художник Э. Кочергин Художник по костюмам И. Габай Ассистент режиссера Б. Сапегин

¶Музыкальное оформление С. Розецвейг Премьера 21 апреля

«Амадеус» П. Шеффера
БДТ им. М. Горького. Ленинград
Постановка Г. Товстоногова и Ю. Аксенова
Художник Э. Кочергин
Премьера 3 августа

«Мачеха Саманишвили» Д. Клдиашвили
БДТ им. М. Горького. Ленинград
Художник И. Сумбаташвили. Музыка Г. Канчели
Хореография Ю. Зарецкого
Режиссер В. Шебалина
Музыкальный руководитель С. Розенцвейг
Премьера 30 декабря

1983

«Смерть Тарелкина»
Опера-фарс А. Колкера по мотивам комедии А. Су-хово-Кобылина
Либретто В. Вербина
БДТ им. М. Горького. Ленинград
Художники Э. Кочергин и О. Земцова
Музыкальные руководители А. Колкер и С. Розенцвейг
Балетмейстер И. Гафт
Художник по костюмам И. Габай
Режиссер В. Милков
Дирижер С. Розенцвейг
Премьера 30 декабря

1984

«Киноповесть с одним антрактом» А. Володина
БДТ им. М. Горького. Ленинград
Постановка Г. Товстоногова
Художник Э. Кочергин. Композитор В. Дашкевич
Режиссер В. Шебалина
Художник по костюмам И. Габай
Премьера 26 марта

«Глупость совершает мудрейший»
по пьесе А. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» «Шиллер-театр». Западный Берлин (ФРГ) Художник Э. Кочергин Премьера 6 июня

1985

«На всякого мудреца довольно простоты» А. Островского БДТ им. М. Горького. Ленинград Художник Э. Кочергин. Композитор И. Шварц Режиссер Б. Сапегин Художник по костюмам И. Габай Премьера 12 февраля

«Рядовые» А. Дударева
БДТ им. М. Горького. Ленинград
Художник Э. Кочергин. Композитор С. Розенцвейг
Режиссер Г. Руденко
Премьера 26 апреля
¶577
¶**«Этот пылкий влюбленный»** Н. Саймона БДТ им. М. Горького. Ленинград Художник О.

Земцова Режиссер Л. Шувалова Премьера 28 сентября

«Дети» М. Горького ЛГИТМиК. Ленинград

«Песни памяти», спектакль-концерт

ЛГИТМиК. Ленинград

Режиссерский курс Г. А. Товстоногова и актерский

курс А. И. Кацмана Режиссеры А. Кайман и И. Малочевская Художник С. Березин

1986

«Последний посетитель» В. Дозорцева БДТ им. М. Горького. Ленинград Постановка и оформление Г. Товстоногова Режиссер Б. Сапегин Премьера 29 января

«Иван» А. Кудрявцева

БДТ им. М. Горького. Ленинград

Художник Э. Кочергин. Композитор А. Петров

Режиссер В. Шебалина

Премьера 1 июня

¶«Театр времен Нерона и Сенеки» Э. Радзинского

БДТ им. М. Горького. Ленинград

Режиссер В. Малышицкий

Художник О. Земцова. Композитор Ю. Симакин

Балетмейстер Э. Смирнов

Режиссер-практикант Л. Грачева

Премьера 31 декабря. Малая сцена

Премьера 5 февраля 1987 г. Большая сцена

«Барменша из дискотеки» Ю. Андреева

БДТ им. М. Горького. Малая сцена. Ленинград

Сценарий для театра В. и Ф. Фильштинских

Постановка В. Фильштинского

Художник А. Фрейбергс. Композитор Р. Гринблат

Текст песен Ю. Кима

Руководитель постановки Г. Товстоногов

Премьера 6 октября

1987

«Дядя Ваня» А. Чехова

«Маккартер-театр» Принстонского университета

(США) Художник Э. Кочергин

«На дне» М. Горького

БДТ им. М. Горького. Ленинград

Художник Э. Кочергин. Музыкальное оформление

С. Розенцвейга Режиссер В. Шабалина Премьера 12 октября

¶ЗАРУБЕЖНЫЕ ПОЕЗДКИ Г. А. ТОВСТОНОГОВА

1956.Чехословакия — Карловы Вары — на лечение.

1957.Венгрия. Командировка Министерства культуры СССР — ознакомление с театральной жизнью.

1957. Чехословакия — командировка Минкульта СССР в связи с предстоящей постановкой «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского.

1957.Италия — туристическая поездка. Рим, Флоренция, Венеция, Милан.

1958.Бельгия — командировка Минкульта СССР на Всемирную выставку «Экспо-58» (совместно с Н. Акимовым).

1958.Югославия — командировка Минкульта СССР для ознакомления с театральной жизнью.

1959.с 22 июня, Франция. Париж. — Международный театральный фестиваль в Театре Наций, гастроли со спектаклем «Оптимистическая трагедия» (Театр драмы им. А. С. Пушкина, девять спектаклей).

1960—1961 (конец декабря 1960—нач. января 1961). США и Куба с делегацией советских

театральных деятелей (О. Ефремов, А. Хорава, А. Аникст, Г. Бояджиев).

1962. Англия — туристическая поездка. Лондон, Эдинбург, Глазго, Манчестер, Ливерпуль.

1962. Польша — по приглашению польского театрального общества, ознакомление с театральной жизнью.

1962.Румыния. Ознакомление с театральной жизнью Румынии.

1963.Англия, Лондон — по приглашению Британского Совета. Просмотр спектаклей лондонских театров.

1963. Румыния: Клуж, Бухарест, Брашов, Синайя — гастроли БДТ им. М. Горького со спектаклями: «Варвары», «Океан».

1963. Болгария, София, Варна — гастроли театра со спектаклями «Варвары», «Моя старшая сест
ра», «Океан».

1964. Франция. Париж, Марсель, Ницца, Канны, Арль — с делегацией ВТО.

1964. Польша — командировка Минкульта СССР.

1964. ГДР. Берлин, Лейпциг, Дрезден, Веймар — командировка Минкульта СССР.

1964.Болгария — отдых на побережье в Международном доме отдыха журналистов.

1965.(февраль) Финляндия, г. Турку — командировка Минкульта СССР для оказания помощи театру в постановке «Варваров».

1965. октябрь. ГДР. Лейпциг, Галле, Эрфурт, Веймар, Берлин — гастроли театра на традиционном Берлинском фестивале. Спектакли «Поднятая целина», «Варвары», «Океан».

1965. октябрь. Польша. Познань, Вроцлав, Варшава — гастроли театра со спектаклями «Варвары», «Моя старшая сестра».

1965.декабрь. Польша. Варшава. Театр «Вспулчесны». Постановка спектакля «На всякого мудреца довольно простоты».

1966.с 9 мая. Англия. Лондон — гастроли БДТ в театре «Олдвич». Со спектаклями «Идиот», «Я, бабушка, Илико и Илларион» (всего в Лондоне — шестнадцать спектаклей).

1966. с 29 мая. Франция. Париж — гастроли БДТ в помещении театра «Одеон» со спектаклем «Идиот».

* Подготовлено И Н. Шимбаревич.

¶**1967.** Франция. Нанси — 29-30 апреля. Париж — 2-3 мая. Фестиваль студенческих театров. Показ «Зримой песни».

1967.США. Нью-Йорк, Вашингтон, Лос-Анджелес, Миннеаполис, Сан-Франциско, Канзас-Сити — конгресс Международного института театра **(МИТ).**

1968.с 31 июля-август. Болгария — отдых в горах Боровец в доме отдыха актеров по приглашению Союза артистов Болгарии. Вместе с С. Товстоноговым и А. Лебедевым. 10 дней на «Золотых песках».

1968. 26 февр. — 21 марта. Чехословакия, ГДР — гастроли театра. Прага (25.02—1.03) спектакли «Мещане», «Я, бабушка, Илико и Илларион». Братислава — 3.03—7.03 (спектакли те же), Дрезден — 11.03.—14.03, Берлин — 16.03-21.03.

1968. 27 мая — 16 июня. Япония. Токио, Осака, Киото, Юг Японии и др. города — по приглашению театра «Мингэй».

1968.12—28 сентября. Югославия, Болгария — гастроли театра со спектаклем «Мещане».

1969.2—14 января ФРГ. Мюнхен, Гамбург, Штутгарт — командировка ВТО с лабораторией еперных режиссеров Б. А. Покровского.

1969. 13—29 апреля. Венгрия. Будапешт — гастроли БДТ со спектаклями «Мещане», «Я, бабушка, Илико и Илларион», «Правду! Ничего, кроме правды!». **1969.** 24 апр. — 3 мая. Англия. Лондон — поездка с режиссерской лабораторией ВТО.

1969. 6-14 августа. Финляндия. Путешествие на автомашинах: Г. Товстоногов, Н. Товстоногова,
А. Товстоногов; Е. Копелян, Л. Макарова; К. Лавров, В. Николаева.

1969.30 сёнт. — 4 окт. Польша. Варшава. По приглашению польского радио и телевидения для съемок спектакля «На всякого мудреца довольно простоты».

1970.17—31 мая. Испания. Мадрид, Севилья, Толедо, Гранада, Барселона — делегацией До-

ма дружбы.

1971.3—8 янв. Финляндия. Хельсинки — по приглашению Финского Национального театра для постановки «Трех сестер».

1971. 8—14 марта. Болгария. София — поездка с Р. Сиротой и В. Кувариным для подготовки постановки спектакля «Мещане» в Театре им. Ивана Вазова.

1971. 12—23 апр. Болгария. София — выпуск спектакля «Мещане» в Театре им. Ивана Вазова.

1971. 25 апр.— 8 мая. Финляндия. Хельсинки. Гастроли театра со спектаклем «Король Генрих IV». Начало постановки «Трех сестер» в Финском Национальном театре.

1971. 10—25 мая. Финляндия. Постановка «Трех сестер» в Финском Национальном театре.

1971. 26 мая — 4 июня. Англия. Лондон — с группой ВТО на театральной конференции **МИТ.**

1971. 15 авг.—12 сент. Финляндия. Хельсинки — выпуск спектакля «Три сестры» в Финском Национальном театре.

1971.18 сент. — 2 окт. Чехословакия. Братислава и Прага — гастроли театра со спектаклями «Беспокойная старость» и «Третья стража».

1972.25—30 янв. Финляндия. Хельсинки. Гастроли театра со спектаклем «Беспокойная старость».

1972. 30 янв. — 7 февр. Франция. Париж и др. — поездка в составе делегации Верховного Совета

СССР. **1972.** 14—23 июня. Австрия. Вена — гастроли БДТ на Венском фестивале искусств. Спектакли

«Мещане», «Король Генрих IV», «Беспокойная старость». **1972.** 25—30 марта. Венгрия. Будапешт — поездка для ознакомления с труппой Национального

театра для постановки «Ревизора». **1972.** 24—28 июня. Швейцария. Цюрих — гастроли БДТ со спектаклем «Мещане». **1972.** 7—12 окт. Финляндия. Хельсинки — по приглашению Финского Национального театра на

празднование 100-летия театра (совместно с зав. кафедры русского и советского театра ЛГИТМиК А. Юфитом).

¶1973. 5—19 янв. Венгрия. Будапешт — работа над «Ревизором» в Национальном театре.

1973. 26 февр. — 14 марта. Венгрия. Будапешт — выпуск спектакля «Ревизор» в Национальном театре.

1973. 30 апр. — 10 мая. Голландия. Амстердам, Гаага, Роттердам, Дельфт, Лейден — поездка от Общества дружбы и культурных связей в составе делегации советских театральных деятелей (совместно с О. Ефремовым и Г. Волчек).

1973. 19—26 мая. ФРГ. Дортмунд, Гамбург, Кельн, Вуппераль — от Общества дружбы и культурных связей.

1973. 11—18 окт. Голландия. Гаага. Командировка от Минкульта СССР для знакомства с труппой театра Haags comedie (для постановки «Мещан»).

1973. 26 окт. — 13 нояб. Румыния. Крайова и Бухарест. — гастроли БДТ со спектаклями «Общественное мнение», «Мещане», «Третья стража».

1973.8—13 нояб. Венгрия. Будапешт. — для переговоров об обмене исполнителями роли Городничего («Ревизор») с Будапештским Национальным театром. Совместно с К. Ю. Лавровым..

1974.5—14 янв. ФРГ. Гамбург, Мюнхен — для ознакомления с труппой гамбургского театра «Талия» перед постановкой спектакля «Идиот».

1974. 11—20 мая. Венгрия. Будапешт — для ввода К. Лаврова в спектакль «Ревизор» Национального театра (вместе с Ю. Аксеновым, К. Лавровым и В. Николаевой).

1974. Венгрия. Будапешт (20—29 окт.), Мишкольц (3 нояб.) со спектаклями «Ханума», «Беспокойная старость», «Тоот, другие и майор».

1974. Польша. Гданьск (3—9 нояб.). Варшава (9—16 нояб.) — со спектаклями «Ханума» и «Мещане»..

1974.ФРГ. 16—30 нояб. Гамбург, Вуппераль, Реклингхаузен, Штутгарт, Бонн, Франк-фурт-на-Майне, Фрайбург — со спектаклем «Мещане».

1975.25—30 апр. Финляндия. Хельсинки. Гастроли БДТ со спектаклем «Ханума».

1975.14—23 мая. Франция — с режиссерской лабораторией (вместе с Ю. Аксеновым).

1976.14—16 февр. Югославия. Белград — поездка от Минкульта СССР на вторую сессию Интернационального комитета Международного института театра (совместно с Ю. Любимовым)

1976. 20—25 апр. Польша. Варшава. Командировка Минкульта СССР для переговоров с режиссером Э. Аксером о предстоящей постановке в БДТ.

1976. 20—27 июня. ГДР. Берлин, Дрезден, Берлин. — на Фестиваль Дрезденского искусства. Поездка с А. Эскиным и режиссером из г. Иваново Барановым.

1976. 3—12 июля. Греция. Афины, Эпидавр, Коринф, Эретия, Дельф — командировка от Минкульта и ВТО на конференцию «Античная драма» на современной сцене (совместно с М. И. Царевым).

1976. 27 авг.— 8 сент. Финляндия. Хельсинки, Турку. Гастроли БДТ со спектаклем «Ревизор» (6 спект.).

1976. 27 окт.— 10 нояб. Югославия. Скопье, Тетово, Загреб. Гастроли БДТ со спектаклями «Беспокойная старость», «История лошади».

1976. 17—23 дек. ГДР. Дрезден. Поездка совместно с Д. Шварц по поводу постановки в Штате-Театре «Ревизора». Начало репетиции.

1977. 11 февр. — 27 февр. ГДР. Дрезден. Выпуск спектакля в Штате-Театре (работали Ю. Аксенов, В. Куварин), на выпуск приехала Д. Шварц.

1977. 1—7 июня. Швеция. Стокгольм. VII Конгресс МИТ. В качестве члена делегации советского
центра **МИТ.**

1977. 9—19 июля. Финляндия. Хельсинки, Савонлинна. Командировка от Минкультдля переговоров о постановке «Дона Карлоса» Дж. Верди.

581

¶1977. 13—16 нояб. Швеция. Стокгольм. «Статс-Театр». Гастроли БДТ со спектаклем «История лошади» (2 спект.).

1977.Финляндия. Хельсинки. Национальный театр. Гастроли БДТ со спектаклем «История лошади» (4 спект.).

1978.7—13 янв. Финляндия. Хельсинки. Совместная поездка с Э. Кочергиным в Национальный театр по поводу предстоящей постановки спектакля «На всякого мудреца довольно простоты».

1978. 13—18 янв. Швеция. Стокгольм. По поводу предстоящей постановки спектакля.

1978. 17 апр.—31 мая. Финляндия. Хельсинки. Финский Национальный театра, постановка спектакля «На всякого мудреца довольно простоты».

1978. 2—7 июня. Польша. Варшава. Гастроли БДТ со спектаклем «Истории лошади».

1978. 30 авг.—15 сент. Финляндия. Хельсинки. Финский Национальный театр. Выпуск и премьера спектакля «Дневник подлеца, им самим написанный» («На всякого мудреца довольно простоты»).

1978. 20—29 сент. Англия. Лондон. Занятия режиссерской лаборатории Г. Товстоногова (Ю. Аксенов, А. Товстоногов, Я. Хамармер, Е. Падве, В. Пази и др.).

1978. 8—29 окт. США. Нью-Йорк, СанО-Франциско, Лос-Анжелес, Миннеаполис, Вашингтон, Провиденс. Поездка для ознакомления с театральной жизнью Америки. Г. А. Товстоногов — руководитель группы: Е. Симонов, Р. Стуруа, Л. Хейфиц, А. Гончаров, А. Аникст.

1978.20—27 нояб. Франция. Париж. Советско-французский коллоквиум под название «Искусство и общество».

1979.7 янв,—25 марта. ФРГ. Гамбург. Театр «Талия». Постановка спектакля «Идиот» по инсценировке Г. Товстоногова и Д. Шварц.

1979. 30 апр.—9 мая. ФРГ. Гастроли БДТ. 1—3 мая. Гамбург — «История лошади», 5—6 мая — «Тихий Дон»; Франкфурт-на-Майне — 8 мая — «История лошади».

1979. 11—14 июля. Финляндия. Савонлинна. Международный оперный фестиваль. Постановка оперы Д. Верди «Дон Карлос» (режиссер В. Милков, худ. Э. Кочергин).

1979.21—29 июля. Франция. Авиньон. Авиньонский фестиваль. Гастроли БДТ со спектаклем

«История лошади».

1980.16 апр.—1 мая. Польша. Варшава, Краков, Ополе, Катовице. Гастроли БДТ со спектаклями «История лошади», «Тихий Дон».

1980. 11—20 июня. Швеция. Стокгольм. Предварительная работа для постановки пьесы А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты».

1980. 1—14 июля. Финляндия. Савонлинна. Международный оперный фестиваль. Восстановление оперы Д. Верди «Дон Карлос».

1980. 15 сент.—2 окт. Югославия. Отдых в Белграде, Дубровнике по приглашению Белградского драматического театра — Петара Волка и Мирослава Беловича.

1980.1—10 нояб. Венгрия. Дьер, Будапешт. Гастроли БДТ со спектаклями «Тихий Дон», «История лошади», «Волки и овцы».

1981.19 апр.—10 мая. Аргентина. Буэнос-Айрэс. Гастроли БДТ со спектаклями «История лошади», «Мещане», «Ханума».

1981. Сентябрь. Норвегия. Осло. По приглашению друзей.

1981. 31 мая—7 июня. Испания. Мадрид, Толедо. XXI Конгресс МИТ «Об авторском праве режиссера».

1981.2 окт.—22 дек. Югославия. Белград. Национальный театр. Постановка спектакля «Три сестры».

1982.14—20 мая. Швеция. Стокгольм. Национальный театр. Знакомство с труппой для постановки спектакля «На всякого мудреца довольно простоты».

¶1982. 4—18 окт. Болгария. София, Пазараджик, Стара Загора, Пловдив. Гастроли БДТ со спектаклями «Перечитывая заново», «История лошади», «Дядя Ваня».

1982. 22 окт.—5 нояб. ФРГ. Франкфурт, Кельн, Дюссельдорф, Вуппераль, Бохум, Висбаден, Гамбург. Поездка во главе культурной делегации СССР.

1982.6—21 окт. Чехословакия. Братислава, Брно, Прага. Гастроли БДТ со спектаклями «История лошади», «Тихий Дон».

1983.10—16 апр. Япония. Совместная поездка с Р. Белобородовым и В. Кувариным о предстоящих гастролях БДТ в Японии.

1983. 9—17 июля. Финляндия. Савонлинна. Международный оперный фестиваль. Восстановление оперы «Дон Карлос» Д. Верди.

1983. Япония. Токио, Осака, Нагоя. Гастроли БДТ со спектаклями «История лошади», «Ревизор», «Мещане», «Дядя Ваня».

1983. 14—18 янв. Швеция. Стокгольм. Симпозиум Скандинавского театрального комитета для пяти северных стран на тему «Как учиться режиссуре?». Г. Товстоногов — докладчик, на тему «О методологии Станиславского».

1983.4—10 дек. Франция. Париж. Участие в советско-французском коллоквиуме по современному советскому театру и драматургии.

1984.1—9 янв. Западный Берлин. «Шиллер-театр». Знакомство с труппой для постановки пьесы «На всякого мудреца довольно простоты».

1984. 5 мая—6 июня. Западный Берлин. «Шиллер-театр». Постановка спектакля «Глупость совершает и мудрейший» («На всякого мудреца довольно простоты»). Премьера 6 июня.

1984.25 сент.—1 окт. Финляндия. Хельсинки. Симпозиум по вопросам расширения советско-финляндских связей, организованный союзом рабочих театров Финляндии, Финским Центром МИТ и ВААП. Доклады и выступления Г. Товстоногова (об обмене драматургией), М. Царева, О. Ефремова, А. Гельмана.

1985.12—17 мая. ГДР. «Дни советской культуре». Поездка на три дня из Восточного Берлина в Западный Берлин.

1985. 17—24 мая. Испания. Мадрид, Барселона, Мадрид. XXII Конгресс МИТ. Доклад Г. Товстоногова «О современном советском театре».

1985.9—20 окт. ГДР, Западный Берлин, ГДР. Берлин, Лейпциг, Шверин — гастроли со спектаклями «Перечитывая заново», «История лошади».

1986.9—24 марта. Испания. Барселона, Мадрид. Гастроли со спектаклями «Дядя Ваня», «История лошади».

1986. 10—24 апр. США. Нью-Йорк, Индианаполис, Блуменктон, Луисвилль, Вашингтон — в качестве руководителя делегации по линии Союза обществ дружбы (СОД).

1986. 14—25 нояб. США. Принстон. Маккартер-театр. Совместная поездка с художником Э. Кочергиным для сдачи макета, эскиза костюмов и распределения ролей.

1986.7—12 дек. Швеция. Стокгольм — поездка по линии МИТ.

1987.12 апр.—15 мая. США. Принстон. Маккартер-театр. Постановка «Дяди Вани». Художник Э. Кочергин. Премьера 15 мая.

1987.16—25 мая. США. Совместная поездка с Н. Товстоноговой и Э. Кочергиным по городам США.

1988.15—28 сент. Италия. Рим. Совместная поездка с Т. Скуй для обсуждения с режиссером Ма-урицио Скапарро предстоящих гастролей БДТ в Италии.

1988. 22 сент.—4 нояб. Япония. Токио, Иокогама. Гастроли БДТ им. М. Горького со спектаклями «История лошади», «Дядя Ваня* и «Амадеус».

¶УКАЗАТЕЛЬ
ПЬЕС, ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ,
КИНО- И ТЕЛЕФИЛЬМОВ'

«Лбссалом **и Этери»,** опера З. Палиашвили — I: 337
«Автобус» С. Стратиева — I: 53
«Агония», кинофильм Э. Г. Климова — I: 114
«Адвокат Патлен», средневековый французский фарс — II: 350
«А **зори** здесь **тихие»,** повесть Б. Л. Васильева — I: 313; И: 27, 44, 322, 341
«А корабль плывет», фильм Ф. Феллини — **I:** 493
«Альберт Эйнштейн» Н. **Ф.** Погодина — I: 506
«Амадеус» П. Шеффера - I: 33, 234-235, 419, 487, 489, 520
«Амаркорд», фильм Ф. Феллини — I: 32,
«Андромаха» Ж. Расин — **I:** 45
«Анна Каренина», роман Л. Н. Толстого — **И:** 131, 145
«А все-таки она вертится» А. Г. Хмелика (см. «Гуманоид в небе мчится»)
«Аркадия» Т. Стоппарда — I: 328
«Антимиры» А. Вознесенского — II: 130
«Ах, эти звезды!», спектакль курса А. И. Кацмана и Л. А. Додина — **I:** 510
«Балаганчик» А. А. Блока — I: 246, 509
«Балалайкин **и** К» С. В. Михалкова (по произведениям М. Е. Салтыкова-Щедрина) — I: 56, 57, 154-158, 458; **II:** 44
«Баллада о тигре», стихи И. Я. Сельвинского — I: 426, 495
«Баня» В. В. Маяковского — **II:** 329
«Барменша из дискотеки» Ю. А. Андреева — **I:** 326
«Башня» Г. фон Гофмансталя — I: 494
«Бедная Лиза», повесть Н. М. Карамзина — **I:** 270 ; **II:** 166
«Бедность не порок» А. Н. Островского — I: 106
«Безымянная звезда» М. Себастьяна — **I:** 42, 202, 215, 378
«Белеет парус...», повесть В. П. Катаева — **I:** 107, 108
«Белые ночи», повесть Ф. М. Достоевского — **I:** 310
«Беспокойная старость» Л. **Н.** Рахманова — I: 106, 107, 108, 275, 285, 385-386, 508. 511; **II:** 172
«Бесприданница» А. Н.Островского — **I:** 215, 268, 284
«Бесы», роман Ф. М. Достоевского — **II:** 130
«Бешеные деньги» А. Н. Островского — **I:** 504
«Благочестивая Марта» Т. де Молины — **I:** 516
«Божественная комедия» И. В. Штока — **I:** 343
«Борис Годунов» А. С. Пушкина — **I:** 88, 208, 207, 213, 486; II: 143, 159
«Борцы» С. Караса — **I:** 130 **II:** 166
«Брат Алеша» В. С. Розова (по роману Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы») — **I:** 58,

208; **II:** 340

«Братья Карамазовы», роман Ф. М. Достоевского, фильм И. А. Пырьева — I: 401-402; II: 130, 167, 221, 344-345

«Братья и сестры», роман Ф. А. Абрамова **-1:** 232, 312, 317, 513

«Бродяга-витязь» К. Чапека «Разбойник» — **I:** 353

«Бумбараш», сценарий Н. Г. Рашеева и А. А. Народицкого (по произведениям А. П. Гайдара) — **1:** 53

«Былое и думы», мемуары А. И. Герцена — **I:** 329

«Валентин и Валентина» М. М. Рощина — I: 31, 53, 135, 136; II: 275, 341 «Валентина Мелентьева» А. Н. Островского — I: 104 «Вам и не снилось», кинофильм И. А. Фреза (см. «Роман и Юлька»)

«Варвары» М. Горького - I: 14, 15, 44, 70, 78, 158, 200, 215, 217, 259, 263, 268, 289, 325, 434

«Варшавская мелодия» Л. Г. Зорина — **I:** 95

«Васса Железнова» М. Горького — **I:** 129. 207

«В гостях и дома» А. М. Володина — **I:** 83, 90, 99

«В день свадьбы» В. С. Розова — И: 18—25

«В добрый час!» В. С. Розова — **I:** 86

«Ведьма», рассказ А. П. Чехова — II: 238, 242

* Указатель подготовлен Е. И. Горфункель, Ю. Н. Кружновым.

584

¶**«Великодушный рогоносец»** Ф. Кроммелинка — **II:** 145

«Верую», рассказ В. М. Шукшина — **II:** 424

«Верю в тебя» В. Н. Коростылева — **I:** 211

«Вестсайдская история», мюзикл Л. Бернстайна — I: 514; II: ПО, 112, 242

«Взрослая дочь молодого человека» В. И. Славкина — **I: 315**

«Вильгельм Телль» Ф. Шиллера — **I:** 448

«Визит старой дамы» Ф. Дюрренматта — **1:** 372, 384

«Вишневый сад» А. П. Чехова - **I:** 212, 222, 297, 313, 367, 370, **414,** 492, 493; **II:** 96, 201, 218, 331

«Власть тьмы» Л. Н. Толстого — **II:** 47, 346

«Влияние гамма-лучей на бледно-желтые ноготки» П. Зиндела — I: 98, 213

«Влюбленный лев» Р. Ибрагимбекова — I: 167

«Во весь голос», поэма В. В. Маяковского — **I:** 495

«В ожидании Годо» С. Беккета **I:** 371, 523

«Возвращение к жизни» Н. В. Думбадзе — I: 324

«В **окопах Сталинграда»,** роман В. П. Некрасова (см. «Солдаты») — **I:** 505

«Война и мир», роман Л. Н. Толстого - **II:** 81, 131, **145,** 155, 173, 321, 333

«Войцек» Г. Бюхнера — **I:** 497

«Волки и овцы» А. Н. Островского - I: 18, 23, 33, 236-237, 240, 325, 418, 420, 476 II: 350

«Волосы», мюзикл Г. Макдермота — I: 332-333

«Волшебная гора», роман Т. Манна — II: 183

«Воскресение», роман Л. Н. Толстого — I: 46; **II:** 131, 145, 345

«Воспоминания о двух понедельниках» А. Миллера — **I: 514**

«В поисках радости» В. С. Розова — **I:** 45

«Враги» М. Горького — **I:** 215, 228 **II:** 202

«Враги», повесть Т. Хантера — **II:** 326

«Время и семья Конвей» Дж. Б. Пристли - I: 46, 149, 151, 181-183, 200, 205, 323, 335, 502

«Время любить» Б. С. Ласкина — **I:** 325

«Все мои сыновья» А. Миллера — I: 318

«Все о женщине» Э. С. Радзинского — II: 43

«Всегда в продаже» В. П. Аксенова — **II:** 77

«Выигрышный билет», рассказ А. П. Чехова — II: 32

«Гамлет» У. Шекспира - I: 23, 37, 173.223,384,389,443; II: 11, 17,43, 117, 142-143,220,239-240,312,333

«Где-то в Сибири», повесть И. И. Ирошниковой - **I:** 28, 108, 170, 204, 223, 224, 285, 380, 495, 508
«Генрих IV» (см. «Король Генрих IV») У. Шекспира
«Герой нашего времени», проза М. Ю. Лермонтова — **II:** 139
«Гибель богов», фильм Л. Висконти — I: 493
«Гибель эскадры» А. Е. Корнейчука - I: 132, 260, 263, 298, 349, 508; II: 53-54
«Глубокая разведка» А. А. Крона — I: 496 II: 281-282, 323
«Голубое и розовое» А. Я. Бруштейн — I: 46, 151, 177-178, 200, 285, 321, 334-336, 477
«Горда» балет Д. А. Торадзе — **I:** 122
«Горе от ума» А. С. Грибоедова — I: 10, 21, 73,76, 109, 116, 130, 139, 144, 145, 158, 172, 202, 206, 215, 219, 259,
268-270, 355-356, 389, 400, 402, 435, 436, 440, 443, 453-458; II: 64, 98, **ПО,** 117, 143, 145, **168,** 239 **«Горе уму»,** сценическая версия В. Э. Мейерхольда по комедии Грибоедова — **I:** 109, 458 **«Город на заре»** А. Н. Арбузова — II: 30, 37-38 **«Горячее сердце»** А. Н. Островского — I: 15, 96, 385 **II:** 61, 328 **«Гроза»** А. **Н.** Островского - I: 79, 306-307, 335, 389 **II:** 53, 111, 210 **«Гулливер»** («Путешествия Гулливера»), роман Дж. Свифта — **II: 157 «Гуманоид в небе мчится»** А. Г. Хмелика (см. «А все-таки она вертится») — **I:** 52, 315 **«Гусь и украденные доски»,** рассказ И. А. Ильфа — II: 325 **«Давным-давно»** А. **К.** Гладкова — **II:** 188, 350 **«Да вот она, любовь!» В. К.** Кетлинской — **I:** 509 **«Далеко от Сталинграда»** А. А. Сурова — **II:** 350 **«Дама с камелиями»** А. Дюма-сына — I: 45
«Дачники» М. Горького - I: 9, 33, 101, 102, 147, 164, 215, 254, 270, 358, 419, 476; II: 333, 335-336, 341 **«Два анекдота»** (см. «Провинциальные анекдоты» А. В. Вампилова) **«Два брата»** М. Ю. Лермонтова — **II:** 139 **«Два клена»** Е. Л. Шварца — I: 507 **«Два театра»** Е. Шанявского — I: 12, 511 «Двенадцать разгневанных мужчин», фильм С. Крамера, сценарий Р. Роуза — I: 83, 85, 86

¶**«Дело»,** А. **В.** Сухово-Кобылина — **1:** 28, 88, 159, 486
«Демон», опера Н. Г. Рубинштейна — **II:** 139
«Депутат Балтики», фильм А. Г. Зархи и И. Е. Хейфеца — **I:** 386
«Дети Ванюшина» С. А. Найденова — **I:** 320
«Дети капитана Гранта», роман Ж. Верна — **I:** 106
«Дион» (см. «Римская комедия») Л. Г. Зорина — I: 116, 264-265
«Дипломат», рассказ А. П. Чехова — **I:** 30
«Дневник директора школы», киноповесть Б. М. Фрумина, сценарий А. Б. Гребнева — I: 118; **II:** 166
«Дни Турбиных» М. А. Булгакова — **I:** 139; **II:** 165, 192, 350
«Доктор Живаго», роман Б. Л. Пастернака — **I:** 509
«Дом окнами в поле» А. **В.** Вампилова — II: 51, 112-116
«Донбасс», роман Б. Л. Горбатова — **I:** 348, 365, 478
«Дон Жуан» Ж.-Б. Мольера - **I:** 58 **II:** 341
«Дон Жуан» Дж. Г. Байрона — **I:** 65
«Дон Карлос», опера Дж. Верди — **I:** 231, 414, 485
«Дон Кихот», роман М. Сервантеса — **II:** 28
«Дорогой бессмертия» В. Брагина и Г. А. Товстоногова (см. «Репортаж с петлей на шее») — I: 263, 318-319,
329, 349, 387 **«Доходное место»** А. Н. Островского — **I:** 59 **«Дочь Альбиона»,** рассказ А. П. Чехова — **II:** 256 **«Драма»,** рассказ А. П. Чехова — II: 30 «Дуэль», повесть А. П. Чехова — I: 384 **«Дядя Ваня»** А. П. Чехова - 1: 21, 24, 25, 138, 163, 209, 214, 327, 340, 356, 365, 370, 382, 414, 415, 420, 490-494,
496-497; **II:** 218, 221
«Евгений Онегин», опера П. И. Чайковского — I: 399, 488; II: 56-57
«Ее друзья» В. С. Розова — **I:** 224
«Еще раз про любовь» Э. С. Радзинского — **I:** 70, 75, 93, 94, 304, 402
«Если бы небо было зеркалом» Н. В. Думбадзе — **I:** 324
«Жаворонок» Ж. Ануя — **II:** 170

«Жанна» А. М. Галина — **I:** 130
«Женитьба» Н. В. Гоголя - **I:** 58, 177, 285, 315; **II:** 247, 341
«Жестокие игры» А. Н. Арбузова — I: 232-233, 349, 358, 490-491, 513
«Жестокость», повесть П. Ф. Нилина — II: 18, 19, 30, 38-39
«Живой труп» Л. **Н.** Толстого — **I:** 519
«Жиголо и Жиголетта», рассказ С. Моэма — **II:** 325
«Жизнь есть сон» П. Кальдерона — **I:** 494
«Жилец», рассказ А. П. Чехова — II: 405-407, 415, 425-428
«Жили-были старик со старухой», сценарий Ю.Т. Дунского и В. С. Фрида — I: 40
«Жить, думать, чувствовать, любить...», фильм Е. И. Макарова — **I:** 431
«Жорж Данден» Ж.-Б. Мольера — **II:** 331
«Завещание», стихотворение М. Ю. Лермонтова — **I:** 495
«Закат» И. Э. Бабеля - **I:** 169-170, 384, **491**
«Закон Ликурга», роман Т. Драйзера — **I:** 514
«Записки из мертвого дома», роман Ф. М. Достоевского — **II:** 129
«Записки охотника», проза И. С. Тургенева — II: 129
«Записки сумасшедшего», повесть Н. В. Гоголя — **II:** 159
«Записки путешественника» («Записки проезжего»), проза И. Г. Чавчавадзе — **I:** 323
«Заступница» В. С. Розова (см. «Четыре капли») — **II:** 118-122
«Затейник» В. С. Розова - II: 51, 52, ПО, 123, 267-272, 276, 283-284, 298-303, 319-320, 326
«Затоваренная бочкотара», повесть В. П. Аксенова — **I:** 98
«Защитник Ульянов» М. Еремина и Л. Виноградова — **I:** 511
«Звезда Севильи» Лопе де Вега — **II:** 130
«Злоумышленник», рассказ А. П. Чехова — **I:** 80; **II:** 35, 37
«Золотой ключик», повесть А. Н. Толстого — **I:** 284
«Золотой теленок», роман И. Ильфа и Е. Петрова — **I:** 460
«Золушка» Е. Л. Шварца — **II:** 241
«Зори» Э. Верхарна — **II:** 145
«Зримая песня», спектакль-концерт курса Г. А. Товстоногова — **I:** 48; **II:** 240, 242
«Иван» А. И. Кудрявцева — I: 494

¶**«Иванов»** А. П. Чехова — **I:** 24, 371
«Иваново детство», фильм А. А. Тарковского — **I:** 62
«Игра в карты» Д.-Л. Кобурна — **I:** 514
«Играем Стриндберга» Ф. Дюрренматта — **II:** 46—47
«Игроки» Н. В. Гоголя - II: 11-13, 48-51, 53, 66-109, 111, 124
«Идиот», роман Ф. М. Достоевского - I: 14, 25, 44, 45, 73, 75, 109, 141, 158, 202, 215, 217, 237, 261, 268, 278,
286, 295, 325, 330, 343, 373, 388, 389-391,397-399, 401, 414, **434,** 508, 512; **II:** 43, 130, **240**
«Избранник судьбы» Б. Шоу **— I:** 444
«Из искры» Ш. Дадиани - I: 108, 285, 287-288. 292, 298, 349, 374-375, 479 **«Иисус Христос — суперзвезда»,** рок-опера Э. Л. Уэббера — **I:** 33; **II:** 170 **«Индейцы»** А. Коппита — **I:** 497 **«Интервенция»** Л. И. Славина — **II:** 146—147 **«Интердевочка»,** повесть В. В. Кунина — **I:** 238 **«Интермедии»** М. Сервантеса — **II:** 130
«Иркутская история» А. **Н.** Арбузова — I: 261, 289, 363—364, 392 **«Испанцы»** М. Ю. Лермонтова — **I:** 203; **II:** 139
«История Аси Клячиной, которая любила да замуж не вышла», фильм А. С. Кончаловского — I: 157 **«История лошади»,** инсценировка М. Розовского и Ю. Ряшенцева по повести Л. Н. Толстого «Холстомер»
(см. «Холстомер») - 1: 9, 18, 19, 27, 50, 58, 73, 109, 116, 138, 144, 161, 166, 206, 237, 264, 266, 267, 278,
280-282, 286, 295, 313, 344, 358, 364, 367, 409, 411, 420, 436, 444, 486, 513 II: 5, 7, 8, 348, 431-533 **«Кабаре»,** фильм Б. Фосса — I: 493 **«Кавказский меловой круг» Б.** Брехта — **I:** 138, **II:** 351
«Кадриль» В. П. Гуркина — **I:** 209

«Казанский университет», поэма Е. А. Евтушенко — **II:** 142 **«Как вам это понравится»** У. Шекспира — I: 211 **«Калевала»,** карело-финский эпос — **II:** 189 **«Каменный гость»** А. С. Пушкина — **I:** 256 **«Кандидат партии»** А. А. Крона — **I:** 215, 278 **«Кармен»,** новелла П. Мериме, опера Ж. Визе — I: 228—30 **«Карьера Артуро Уи»** Б. Брехта — **I:** 13, 297; **II:** 60. 61, 334 **«Каса маре» И.** Друцэ — I: 45 **«Кафедра»** В. Врублевской — I: 491, 498

«Квадрат» С. Шальтяниса по мотивам повести В. Елисеевой — **I:** 313 **«Кварквареве Тутаберн»** П. **М.** Какабадзе — **I:** 341 **«Квиты»** В. С. Розова (см. «Четыре капли») — II: 116-118 **«Киноповесть с одним антрактом»** А. М. Володина — **I:** 215, 218, 234, 326 **«Клоп»** В. В. Маяковского — II: 329

«Коварство и любовь» Ф. Шиллера — I: 213, 345-346, 384, 448, 451, 452, 515 **«Когда цветет акация»** Н. Г. Винникова — I: 95, 212, 364, 378, 385, 487, 491, 509; **II:** 330 **«Комиссар»,** фильм А. Аскольдова — I: 510 **«Конец книги шестой»** Е. Брашкевича — **I:** 510 **«Кориолан»** У. Шекспира — **I:** 45 **«Король Генрих IV»** У. Шекспира - I: 70, 109, 166-167, 172, 244, 250, 273, 295, 476, 484; 11: 60, 166, 168-169,

244, 338, 339 **«Король Лир»** У. Шекспира - **I:** 73, 207, 208, 497; **II:** 27, 170 **«Коруслайн»,** мюзикл — **I:** 497 **«Костюмер» Р.** Харвуда — **I:** 493 **«Кошка под дождем»,** рассказ Э. Хемингуэя — **И: 15 «Кошка на рельсах» Й.** Топола — **II:** 45 **«Кошки-мышки»** И. Эркеня — I: 213. 357, 362-364, 101 **«Кремлевские куранты»** Н. **Ф.** Погодина — **I:** 44, 163, 434, 504, 506 **«Крестьяне»,** фильм Ф. М. Эрмлера — **I:** 380 **«Кровавая свадьба»** Г. Лорки — **I:** 45

«Кроткая», повесть Ф. М. Достоевского — **I:** 87, 88, 99, 261, 280, **481 «Кто боится Вирджинии Вульф?»** Э. Олби — **I:** 57

«Легенда о любви» Н. Хикмета — **I:** 42

«Легенда о мертвом солдате», стихотворение Б. Брехта — **1:** 308

«Лекарь поневоле» Ж.-Б. Мольера — **I:** 177, 316

«Ленушка» Л. М. Леонова — II: 40

¶«Лес» А. Н. Островского - 1: 109, 333, 348; II: 145

«Лестничная клетка» Л. С. Петрушевской — I: 313

«Леший» А. П. Чехова — I: 24

«Лиса и виноград» Г. Фигейредо - I: 15, 43, 44, 172, 200, 202, 215-217, 279, 280, 282, 334-335, 345, 378, 397,

436, 491; II: 240 «Лисички» Л. Хеллман — I: 502 «Лошадь Пржевальского» М. Ф. Шатрова — II: 37 «Луна для пасынков судьбы» Ю. О'Нила — I: 363—364, 514 «Луна и грош», роман С. Моэма — II: 156 «Лурджа Магданы», фильм Т. Абуладзе и Р. Чхеидзе — I: 342 «Любовь» Л. С. Петрушевской — I: 313 «Любовь под вязами» Ю. О'Нила — I: 514

«Люди и мыши», повесть Дж. Стейнбека — I: 74, 77, 167, 221, 271, 272, 293, 294, 514; II: 240 «Лягушки» Аристофана — I: 274

«Макбет» У. Шекспира — I: 328 II: 27

«Маклена Граса» Н. Г. Кулиша — I: 277, 282

«Маленькая студентка» Н. Ф. Погодина — I: 27, 40, 125

«Маленькие трагедии» А. С. Пушкина — И: 143

«Мальчик Мотл», повесть Шолом-Алейхема — II: 147

«Мамаша Кураж и ее дети» Б. Брехта — II: 338, 351

«Марат/Сад» П. Вайса — I: 98, 497

«Мари-Октябрь», фильм Ж. Дювивье — I: 85

«Мария Стюарт» Ф. Шиллера — I: 45

«Марсианские хроники», цикл новелл Р. Брэдбери — 1: 273

«Маскарад» М. Ю. Лермонтова — I: 200; II: 139

«Мастера», поэма А. А. Вознесенского — I: 306

«Мастер и Маргарита», роман М. А. Булгакова — I: 476, 509

«Мать», роман М. Горького — I: 206

«Мачеха Саманишвили», повесть Д. Кддиашвили — I: 344, 358, 419, 515

«Медведь» А. П. Чехова — I: 149

«Медный всадник», поэма А. С. Пушкина — I: 240, 427, 495; II: 109

«Мертвые души», поэма Н. В. Гоголя — I: 14 II: 339
«Месяц в деревне» И. С. Тургенева — I: 118; II: 143
«Метелица» В. Ф. Пановой — I: 14
«Мещане» М. Горького - I: 9, 20, 47, 58, 70, 73, 75, 98, 100, 109, 122, 131, 132, 138, 144, 153, 158, 172, 190, 200,
210-212, 214, 218, 232, 259, 268-269, 278, 285, 286, 300, 317, 318, 319, 320, 325, 338, 340, 345-346, 373, 411,
434, 460, 461, 493, 494, 496, 508; II: 182, 188-189, 222 «Мещанин во дворянстве» Ж.-Б. Мольера — I: 213; II: 312 «Милый лжец» Дж. Килти — I: 297 «Мимино», фильм Г. Н. Данелии — I: 275 «Мистерия-Буфф» В. В. Маяковского — II: 329 «Много шума из ничего» У. Шекспира — I: 190, 348, 365 «Мой друг Иван Лапшин», фильм А. Г. Германа — I: 487 «Молодая гвардия», роман А. А. Фадеева — I: 380 «Мольер» М. А. Булгакова - I: 31, ПО, 280, 444, 511; 11: 48, 341, 351 «Моя жизнь в искусстве», книга К. С. Станиславского — II: 130, 317 «Моя профессия — синьор из высшего общества» Д. Скарначчи и Р. Тарабузи — I: 139 «Моя старшая сестра» А. М. Володина (см. «Старшая сестра») «Мудрость лжи и простота мудрости» — I: 297
«Муж и жена снимут комнату» М. М. Рощина — И: 277, 284-293, 296 «Мцыри», поэма М. Ю. Лермонтова — I: 495 «Мы, нижеподписавшиеся» А. И. Гельмана — I: 52, 255
«На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского— I: 18, 59, 109. 138, 151, 153, 168, 189, 203-204,
212-213, 258-260, 267, 323-324, 373, 391, 402-403, 418, 422, 458, 476, 487, 491, 508; II: 73, 335 «На дне» М. Горького - I: 14, 83, 88, 138, 169, 259, 267, 327, 328, 339, 382-384, 414, 431, 507, 517; II: 11, 63
«На улице счастливой» Ю. Я. Принцева — I: 343 «Назначение» А. М. Володина — I: 91, 92, 99; II: 28, 30, 35, 37 «Наедине со всеми» А. И. Гельмана — I: 255 «Накануне», балет И. И. Шварца — I: 396
588
¶**«Наполеон Первый»** Ф. Брукнера — **I:** 208 **«Насмешливое мое счастье»** Л. А. Малюгина — I: 167 **«Натан Мудрый»** Г. Э. Лессинга — **I:** 60 **«Наш городок»** Т. Уайлдера — **1:** 11, 204, 234, 238, 514 **«Нашествие»** Л. М. Леонова — **II:** 18, 30, 40 **«Не беспокойся, мама!» Н. В.** Думбадзе — **I:** 324 **«Не бойся, мама!»,** роман Н. В. Думбадзе — **I:** 276
«Не склонившие головы», фильм С. Крамера, сценарий Н. Смита и Г. Дугласа (см. «Скованные одной цепью») - I: 351-353, 402, 514 **II:** 53 **«Незаменимый» В.** С. Розова (см. «Четыре капли») **«Незнакомка»** А. А. Блока — I: 246, 509—510 **«Неизвестный Чаплин»,** фильм **I:** 487
«Неожиданная осень» А. Н. Арбузова и А. К. Гладкова — **I:** 507 **«Несъедобный ужин» Т.** Уильямса — **I:** 313 **«Неуловимые мстители»,** фильм Э. Г. Кеосаяна — **II:** 16 **«Ноль-ноль целых»,** рассказ В. М. Шукшина — II: 326 «Нос», повесть Н. В. Гоголя — **II:** 206 **«Ночь полководца»** Г. С. Березко — I: 505
«Обвал», роман М. Джавахишвили — I: 345—346
«Обвинительное заключение» Н. **В.** Думбадзе — **I:** 324
«Обломов», роман И. А. Гончарова — **I:** 87
«Обнаженные нервы земли», литературная композиция по стихам В. Высоцкого — **I:** 306
«Обратная связь» А. И. Гельмана — I: 255
«Обрыв», роман И. А. Гончарова — **I:** 378, 391
«Общественное мнение» А. Баранги — **I:** 385, 484
«Один день Ивана Денисовича», рассказ А. И. Солженицына — **I:** 146
«Одна» С. И. Алешина — **II:** 210
«Оглянись во гневе» Дж. Осборна — **II:** 44
«Огни на старте» Т. Раттигана — I: 40
«О женщине» Э. С. Радзинского — **I:** 207
«Океан» А. П. Штейна — **I:** 15, 21, 211, 440
«О, папа, бедный папа...» А. Коппита — **I:** 497
«Оптимистическая трагедия» Вс. **В.** Вишневского — I: 25, 39, 44, 63, 91, 102, 200, 215, 255-256, 260, 267, 298,
315, 340, 349, 383, 390, 397, 458, 508; **II:** 28, 111, 220, **«Орлеанская дева» Ф.** Шиллера — **I:**

448 **II:** 170 **«Осенние скрипки» И.** Д. Сургучева — **I:** 328
«Остров великих надежа» М. Э. Козакова, А. Б. Мариенгофа — I: 374 **«Отелло»** У. Шекспира — I: 23, 124; II: 29 **«Отелло»,** балет А. Д. Мачавариани — **I:** 122 **«Отпуск в сентябре»,** фильм И. Авербаха — **I:** 32 **«Офицер флота» А. Крона — I:** 504 **«Очень приятно»** М. М. Зощенко — **I:** 381
«Павшие и живые», спектакль Ю. П. Любимова — **II:** 130
«Палата» С. **И.** Алешина — **I:** 83
«Палата № 6», повесть А. П. Чехова — II: 218, 220, 331
«Парень из нашего города» К. М. Симонова — **I:** 504, 507
«Парусиновый портфель» М. М. Зощенко — **I:** 381
«Первая весна», повесть Г. Е. Николаевой — **I:** 36, 37, 287, 349
«Первороссияне», фильм Е. Л. Шифферса — **I:** 282
«Первый шаг», роман Г. Е. Церетели — **I:** 339
«Перед ужином» В. С. Розова — **I:** 85
«Пересолил», рассказ А. П. Чехова — **I:** 80
«Перечитывая заново» Г. А. Товстоногова и Д. М. Шварц (по пьесам о В. И. Ленине А. Е. Корнейчука,
Н. Ф. Погодина, М. Ф. Шатрова и В. Н. Логинова) — **I:** 115, 240, 418 **«Песнь о Гайавате»,** поэма Г. Лонгфелло — **II:** 189 **«Петербургские повести»,** проза Н. В. Гоголя — **II:** 109 **«Петербургские трущобы»,** роман В. В. Крестовского — I: 412 **«Петр Первый»,** роман А.Н. Толстого, фильм В. М. Петрова — **I:** 380; **II:** 144 **«Печальный детектив» В. П.** Астафьева — **I:** 316, 496 **«Пигмалион» Б.** Шоу **— I:** 326, 328

¶**«Пиквикский клуб»,** роман Ч. Диккенса — I: 22, 33, 51, 237, 374, 419, 507
«Пиковая дама», опера П. И. Чайковского — **I:** 399, 412, 488, 490; **II:** 99, 171
«Пир во время чумы» А. С. Пушкина — **I:** 256
«Платонов» А. П. Чехова — **1:** 24
«Плоды просвещения» Л. **Н.** Толстого — **I:** 339
«Победители» Б. **Ф.** Чирскова — I: 502—503
«Повести Белкина», проза А. С. Пушкина — **I:** 381
«Подводная лодка № 1» А. А. Крона — **I:** 341
«Поднятая целина», роман М. А. Шолохова — **I:** 71, 73, 75, 83, 93, 115, 174, 269, 490, 507; **II:** 342
«Подросток», роман Ф. М. Достоевского — **I:** 491; **II:** 130
«Подпоручик Киже», повесть Ю.Н. Тынянова — **I:** 310
«Полковнику никто не пишет», повесть Г. Г. Маркеса — I: 408, 488—489
«Полководец Суворов» И. Бехтерева и А. Разумовского — **I:** 504
«Помпадуры и помпадурши», инсценировка по прозе М. Е. Салтыкова-Щедрина — I: 458; II: 339
«Порог» А. А. Дударева — **I:** 140
«После репетиции», фильм И. Бергмана — **I:** 493
«Последние» М. Горького — 1: 81, 167; **II:** 213, 334
«Последний посетитель» В. Л. Дозорцева — **I:** 172, 489, 494
«Последний срок», повесть В. Г. Распутина — I: 279
«Последняя **жертва»** А. Н. Островского — **1:** 380
«Похитители велосипедов», фильм В. Де Сика — **II:** 346
«Похожий на льва» Р. Ибрагимбекова — **II:** 52
«Правду, ничего, кроме правды!!!» Д. Аля **— I:** 75. 263, 436, 508
«Предложение» А. П. Чехова — II: 6, 65, 350
«Премия» А. И. Гельмана (см. «Протокол одного заседания»)
«Преступление и наказание», роман Ф. М. Достоевского — **II:** 130
«Преступление Энтони Грэхема», роман Д. Гордона — **I:** 171, 391
«Преступная мать» П.О. **К.** де Бомарше — **1:** 272
«Привидения» Г. Ибсена — **I:** 149

«Принц и нищий», роман М.Твена — **I:** 167
«Провинциальные анекдоты» А. **В.** Вампилова — **I:** 101, 258; **II:** 166
«Пролетая над гнездом кукушки», фильм М. Формана — **I:** 33, 314
«Протокол одного заседания» А. **И.** Гельмана (см, «Премия») — **I:** 168, 173, 409, 491; II: 184
«Прошлым летом в Чулимске» А. В. Вампилова - I: 101, 102. 265, 270, 476; II: 7, 45, 46, 51, 54, 58-59, 63-65,
117, 171, 240 **«Прошу слова!» В.** К. Кетлинской — **I:** 509
«Прощание в июне» А. В. Вампилова - I: 166. 297; II: 30-33, 46, 272-274, 284, 306, 329 **«Прощание с Матерой»,** повесть В. Г. Распутина — **I:** 496 **«Пять вечеров»** А. М. Володина - I: 14, 15,77,92, 109, 116, 144, 158,202,210-211,259, 263,287, 298,325,349,
360-361, 373, 411; II: 7, 30, 33-35, 330 **«Разбитый кувшин»** Г. фон Клейста — **I:** 385 **«Разбойники»** Ф. Шиллера - I: 106, 123, 342, 447-452; **II:** 170 **«Разгром»,** роман А. А. Фадеева — **I: 510; II:** 213-214 **«Разоблаченный чудотворец»** Г. Филдинга — **I:** 212 **«Ревизор»** Н. В. Гоголь - **I:** 16, 17, 95, 144, 158, 172, 201, 207, 237, 260, 284, 295, 306, 312, 341, 368, 444, 456,
476; И: 62, **110-111,** 117, 144, 145, 166, 172, 239, **244,** 245, 312 **«Ревизская сказка»** (по поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души»)
«Репортаж с петлей на шее», документальная повесть Ю. Фучика (см. «Дорогой бессмертия») **«Республика Шкид»,** фильм Г. И. Полоки — **II:** 53 **«Ретро»** А. Галина — **I:** 491
«Римская комедия» («Дион») Л. Г. Зорина - **1:** 70, 94, 128, 146, 206, 325, 350, 353, 409, 437, 478 **«Ричард III»** У. Шекспира — I: 88-90; **II: 11 «Рождение человека»,** рассказ М. Горького — **I:** 428 **«Роза и крест»** А. А. Блока — I: 130, 240-258
«Роман и Юлька», повесть Г. Н. Щербаковой (см. «Вам и не снилось») — **I:** 98, 429 **«Ромео и Джульетта»** У. Шекспира - **I:** 277, 282, 415; **II:** 15, 32, 62, 109-111, 336, 341, 350 **«Русалка»,** опера А. С. Даргомыжского — **I:** 394 **«Рюи Блаз»** В. Гюго — **II:** 218 **«Рядовые»** А. А. Дударева — **I:** 270, 279, 332, 374, 419, 492
«Сад без земли» Л. **Н.** Разумовской (см. «Сестры») — **I:** 408, 491 **«Салемские колдуньи»** А. Миллера — I: 209, 514
590
¶**«Самоубийца»,** рассказ М. Горького — **II:** 326
«Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина — **I:** 159, 161, 255, 486 **«С вечера до полудня»** В. С. Розова — **I:** 215, 508 **«Свидание»,** стихотворение Б. Л. Пастернака — **I:** 495 **«Свидание в предместье»** (см. «Старший сын») **«Свиньи Бакулы»,** повесть Д. Клдиашвили — **I:** 204 **«Свои люди сочтемся»** А. Н. Островского — **I:** 106 **«Севильский цирюльник»,** опера Дж. Россини — I: 311 **«Село Степанчиково и его обитатели»,** повесть Ф.М. Достоевского — **I:** 96 **«Семейное счастье»,** фильм С.А. Соловьева (1970) по А. П. Чехову — **II:** 65 **«Семен Котко»,** опера С. С. Прокофьева — **I:** 414
«Семнадцать мгновений весны», телесериал Т. М. Лиозновой — **I:** 84; **II:** 146 **«Сестры»** Л. Н. Разумовской (см. «Сад без земли») **«Синьор Марио пишет комедию»** А. Николаи — **I:** 14, 143, 144, 202, 216 **«Синяя птица»** М. Метерлинка — II: **145 «Синий цвет»,** стихотворение Н. Бараташвили — **I:** 495 **«Скандал в Клошмерле»,** фильм П. Шеналя — **I:** 374 **«Скованные одной цепью»** (см. «Не склонившие головы») **«Сколько лет, сколько зим» В. Ф.** Пановой — **I:** 269, 278, 280, 360 **«Скорбящие родственники»** Б. Нушича — 1:133 **«Скупой»** Ж.-Б. Мольера — **I: 122 «Случай в зоопарке»** Э. Олби — **II:** 52 **«Случайные встречи» Р.** В. Назарова — **I:** 325
«С любимыми не расставайтесь» А. М. Володина — I: 65, 98, 100, 101, 186-189; II: 26-27 **«Смерть Вазир-Мухтара»,** роман Ю. Н. Тынянова — **I:** 457 **«Смерть — мое ремесло»,** роман Р. Мерля — И: 326
«Смерть Тарелкина» А. **В.** Сухово-Кобылина - I: 109, 138, 140, 142, 159-163, 173, 213, 238, 255, 259, 295, 312, 326, 408-409, 414-415, 419, 458, 462-476, 485-487, 491, 497; **II:** 7
«Снежная королева» Е. Л. Шварца — I: 284, 290, 435; II: 53
«Собака на сене» Лопе де Вега — **I:** 47, 191, 205; **II:** 130
«Солдатами не рождаются», роман К. М. Симонова — I: 507
«Солдаты», фильм А. Г. Иванова (см. «В окопах Сталинграда») — **I:** 389
«Сомов и другие» М. Горького — **I:** 25

«Сон в летнюю ночь» У. Шекспира — I: 103
«Сорок первый», рассказ Б. А. Лавренева — II: 13-17
«Сотворившая чудо» У. Гибсона — **I:** 392
«Сплетницы» К. Гольдони — **I: 46,** 179, 335.
«Сретенские ворота», рассказ Ю. Я. Яковлева — **II:** 325
«Старик» М. Горького — **I:** 167
«Старшая сестра» («Моя старшая сестра») А. М. Володина — I: 92, 109, 116, 127, 158, 387, 435, 507-508
«Старший сын» А. В. Вампилова — I: 330; II: 278-284
«Стеклянный зверинец» Т. Уильямса — **I:** 327, 384, 413, 514; **II:** 134
«Сто лет одиночества», роман Г. Г. Маркеса — **I:** 408
«Сто четыре страницы про любовь» Э. С. Радзинского (см. «Еще раз про любовь»)
«Студенты» В. А. Лифшица — **I:** 29, 171
«Сураз», рассказ В. М. Шукшина — **II:** 326
«С фронтовым приветом», повесть В. В. Овечкина — **I:** 505
«Тайна вечной ночи» И. В. Луковского — **I:** 222, 224
«Так победим» М. **Ф.** Шатрова — **I:** 519
«Такая любовь» П. Когоута — **I:** 44
«Такова спортивная жизнь», фильм Л. Андерсона — **I:** 434
«Таланты и поклонники» А. **Н.** Островского — **II:** 350
«Танцующий Шива», рассказ В. М. Шукшина — I: 311
«Таня» А. Н. Арбузова — **II:** 350
«Тартюф» Ж.-Б. Мольера — **II:** 170
«Твой сын, земля!», фильм Р. Д. Чхеидзе — **I:** 347
«Театр времен Нерона и Сенеки» Э. С. Радзинского — I: 302-305, 478, 479, 481
«Телевизионные помехи» К. Сакони — **I:** 479 **«Телеграмма»,** рассказ К. Г. Паустовского — **II:** 325 **«Тени»** М. Е. Салтыкова-Щедрина — I: 28,

¶**«Тихий Дон»,** роман М.А. Шолохова - 1: 71, 138, 144, 164-165, 237, 259, 279, 298, 487, 490, 491, 507; **II:** 7, 28
«Тишина», роман Ю. В. Бондарева — **I:** 69
«Товарищ, верь!», спектакль Ю. П. Любимова — **II:** 155
«Том Сойер», роман Марка Твена — **1:** 106
«Тоот, другие и майор» И. Эркеня — I: 274-275, 508. 207
«Тоска», опера Дж. Пуччини — **II:** 186
«Тот кегельбан над Тибром», рассказ М. Антониони — 1: 425
«Тот, **кто делает»** Т. Бернхарда — **I:** 523
«Традиционный сбор» В. С. Розова — 1: 158, 215, 461; II: 303-305, 323-324
«Трамвай "Желание"» — II: 134
«Трасса» И. М. Дворецкого — I: 215, 374
«Третья стража» Г. А. Капралова, С. И. Туманова — I: 20, **173-174, 215,** 270, 402, 406; **И:** 172
«Трибунал» А. Макаенка — **II: 131**
«Тридцать лет спустя», телефильм — **I:** 496
«Трилогия о Максиме», киноэпопея Г. М. Козинцева и Л. 3. Трауберга («Юность Максима», «Возвращение
Максима», «Выборгская сторона») — **I:** 380 **«Три мешка сорной пшеницы»,** повесть В. Ф. Тендрякова — I: 20, 27, 70, 102, 117, 206, 237, 286, 349, 351,
357-358, 388, 409, 479; **И:** 172, 184, 325 **«Три мушкетера»,** роман А. Дюма — **I:** 98, 297; **II:** 347 **«Три сестры» А. П.** Чехова - I: 9, 14, 15, 18,28,29,68,70,75,76,96, 109, 158, 168,210,211,215,259,268,315,
354-357, 368-371, 407, 433, 434, 460, 461, 476, 487; II: 28. 29, 43-44, 58, ПО, 202, 206, 209, 221, 223, 248,
331, 350 **«Тристан и Изольда» А. Я.** Бруштейн — **I:** 28, **«Трое вышли из леса»,** фильм К.

Н. Воинова — **I:** 201 **«Турандот» К.** Гоцци - **II:** 61, 135, 136, 145, 328 **«Тысяча** душ», роман А. Ф. Писемского — **II:** 339
«Убивец», М. **Г.** Розовского (по роману «Преступление и наказание») — I: 513
«У войны не женское лицо», повесть С. А. Алексиевич — **I:** 316
«Улица Шолом-Алейхема, 40» А. 3. Ставицкого — **I:** 267, 297
«Улыбка», рассказ Р. Брэдбери — И: 296-298
«Униженные и оскорбленные», роман Ф. М. Достоевского — I: 38, 39, 277, 330, 388; II: 130
«Успех», фильм К. П. Худякова по сценарию А. Гребнева — **I:** 119
«Ученик дьявола» Б. Шоу **— I:** 171, 378. 391
«Фабричная девчонка» А. М. Володина — **I:** 98, 125, 365
«Фантазии Фарятьева» А. **Н.** Соколовой — **I:** ПО, 252, 282, 511 **II:** 351
«Фиеста», роман Э. Хемингуэя I: 441-444, **511**
«Хаки Адзба», рассказ Л. Киачели **I:** 239, 345
«Ханума» А. Цагарели - **I:** 31, 32, 33, 109, 135, 173, 210, 213, 260, 269, 299, 306, 312, 340, 361; **II:** 18, 45, 240, 330
«Хирургия», рассказ А. П. Чехова — **I:** 80
«Хождение по мукам», трилогия А. Н. Толстого — **II:** 144
«Хозяйка гостиницы» К. Гольдони — **I:** 123, 318, 324
«Холстомер», повесть Л. Н. Толстого (см. «История лошади») — **II:** 131
«Хористка», рассказ А. П. Чехова - I: 312; II: 224-239, 243-267, 310, 326, 330
«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого — II: 51, 55-56, 144, 318
«Царь Эдип» Софокла — **II:** 167
«Цена» А. Миллера - **I:** 257, 331, 364, 514: II: 41
«Чайка» А. **П.** Чехова - I: 96, 119, 368, 370, 371, 477; II: 60, 62-63, 173, 201, 218, 318, 331
«Человек в пейзаже», повесть А. А. Битова — I: 384
«Человек из ресторана», фильм Я. А. Протазанова — **I:** 395
«Человеческий голос» Ж. Кокто — **II:** 52
«Человек из Ламанчи», мюзикл М. Ли — **II:** 170
«Черная чайка», фильм Г. Я. Колтунова — **II:** 53
«Четвертый» К. М. Симонова — I: 158, 215, 507
«Четыре капли» В. С. Розова (композиция из четырех пьес) — **II:** 51
«Чинзано» Л. С. Петрушевской — I: 313
592
¶**«Чистое небо»,** фильм Г. Н. Чухрая — I: 73 **«Что делать?»,** роман Н. Г. Чернышевского — I: 95 **«Что тот солдат, что этот»** Б. Брехта — **I:** 95 **«Чудесный сплав» В. М.** Киршона **— I: 14 «Чужая тень»** К. М. Симонова — **I: 215 «Чужой ребенок»** В. В. Шкваркина — I: 193
«Шекспир и столетие», композиция В. С. Голикова — **I:** 99
«Шелковое сюзане» А. Каххара — **I:** 29,
«Шестой этаж» А. Жери - **I: 14,** 28, 42, 95, 212, 325, 349, 378; **И:** 329, 338
«Школа злословия» Р. Шеридана — **I:** 504
«Эзоп» Г. Фигейредо (см. «Лиса и виноград»)
«Эй ты, здравствуй!» Г. С. Мамлина — **II:** 53
«Эмманюэль», фильм Ж. Жекена — **1:** 234
«Энергичные люди» В. М. Шукшина - I: 173, 260, 312, 458; II: 172-173, 207, 334
«Этот милый старый дом» А. **Н.** Арбузова — **I:** 97
«Этот пылкий влюбленный» Н. Саймона — I: 327—328, 422
«Юлий Цезарь» У. Шекспира — **I:** 287
«Я, бабушка, Илико и Илларион», роман Н. В. Думбадзе — **I:** 76, 202, 268, 324, **434,** 460, **461; II:** 53
«Я люблю тебя, Инга» А. Делендика — I: 99

¶УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

¶АБЛОЯН М. (см.: Баблоян М.)
АБАШИДЗЕ В. А. - I: 59
АБАШИДЗЕ С. К. - I: 243

АБРАМОВ Ф. А. - I: 317, 421
АБУЛАДЗЕ Т. Е. - I: 150, 199, 203, 337,339,340; II: 6
АВЕРКИН Г. П. - 11:32
АГАМИРЗЯН Р. С. - I: 45, 53, 61, 69, 76, 77, 91, 92,
97, 167, 170, 202, 256, 263, 272, 310, 324, 400, 461,
481, 514, 515; II: 54, 241 АГАФОНОВ В. Б. - I: 429 АГАФОНОВ Е. А. - I: 282 АГМАШЕНЕБЕЛИ Давид (Давид IV, Строитель) -
I: 320 АДАМИДЗЕ В. - I: 121
АДАШЕВСКАЯ М. К. - II: 536, 550, 552,555 АЗИЗЯН М. Ц. - I: 444 АКИМОВ Г. А. - I: 420 АКИМОВ Н. П. - I: 28, 65, 66, 92, 95, 96, 193, 208,
349, 351, 353, 379, 506; II: 44 АКИМОВА Н. В. - I: 311, 317; II: 410, 412, 428 АКСЕНОВ Ю. Е. - 1: 31, 76, 86, 92, 232-234, 362,
481; II: 536-539, 541, 547, 549, 552-554, 558,
559-561 АКСЕР Э. - I: 6, 9, 13, 211, 238, 239, 267, 297, 315,
384, 391, 414, 441, 510, 514, 523; II: 44, 60, 61, 65 АЛЕКСАНДР I - I: 453 АЛЕКСАНДР II - I: 432 АЛЕКСЕЕВА Е. П. - I: 257; II: 122, 430, 437, 464,
495, 508, 509, 535 АЛЕКСЕЕВА Е. С. -1: 525 АЛЕКСИДЗЕ Д. А. - I: 150, 321, 323, 324 АЛЕКСИЕВИЧ С. А. - I: 316 АЛЕКСИ-МЕСХИШВИЛИ В. В. - . I: 191, 205 АЛЕКСИ-МЕСХИШВИЛИ Г. В. - I: 205 АЛЕКСИ-МЕСХИШВИЛИ Ю. - .1: 205 АЛЕШИН С. И. - I: 83; II: 210 АЛЕШИНА Н. Н. - I: 518 АЛИ М. - I: 264 АЛОВ А. А. - I: 93 АЛЬТМАН Н. И. - I: 217 АЛЬТУС Е. Г. -1: 506 АЛЬТШУЛЛЕР А. Я. - I: 221, 522 АНАСТАСЬЕВ А. Н. - I: 373 АНДЖАПАРИДЗЕ В. И. -1: 46, 191 АНДРЕЕВ В. А. - I: 102 АНДРЕЕВ Л. Н. - I: 81 АНДРЕЕВА М. Ф. - I: 252 АНДРОВСКАЯ О. Н. - I: 100 II: 165, 201 АНДРОНИКАШВИЛИ О. К. -1: 149, 150, 151, 180 АНДРОНИКОВ И. Л. - I: 183, 297 АНДРОСИК А. Ф. - I: 272 АНДРУШКЕВИЧ В. С. - I: 42, 381
¶АНИКСТ А. А. - I: 413
АНИКУШИН М. К. - I: 421, 432
АНИСИМОВ В. И. - II: 10, 15, 18
АНИСИМОВА-ВУЛЬФ И. С. - I: 97
АНТОНИОНИ М. - I: 412, 425; П: 47
АНТОНОВА Е. Е. - I: 525
АНТОНОВА О. С. - I: 347
АНУЙ Ж. - II: 170
АРАНОВИЧ С. Д. - I: 460, 461
АРАПОВ Б. А. - I: 395
АРБУЗОВ А. Н. - 1: 41, 97, 233, 388, 422, 491, 507,
513; II: 30, 38, 331 АРРО В. К. - I: 490 АРНШТАМ Л. О. - I: 402 АРЬЕ Е. М. - II: 6, 8, 10, 12 АСТАФЬЕВ В. П. - I: 316, 496 АТМАНАКИ Л. Г. - I: 347, 348 АХМАТОВА А. А. - I: 62, 391, 412; II: 136 АХМЕТЕЛИ А. В. - I: 124, 184, 199, 341, 451, 486
БАБАНОВА М. И. - I: 205, 268, 409, 496
БАБЕЛЬ И. Э. - I: 169, 170, 491; II: 54
БАБЛОЯН М. - I: 123
БАБОЧКИН Б. А. -1: 208, 369, 371, 372, 377
БАГРИЦКИЙ В. Э. - II: 142
БАЙРОН Дж. Г. - I: 458
БАЙТАЛЬСКАЯ Н. - I: 299
БАКСТ Л. С. - II: 145
БАЛАКИРЕВ М. А. - II: 136
БАЛАШОВА - I: 507
БАЛЬЗАК О. де - I: 403; II: 210, 312
БАРАНГА А. - I: 385, 484
БАРАТАШВИЛИ Н. М. - I: 146, 150, 427, 495
БАРБОЙ Ю. М. - I: 99
БАРКЛАЙ де Толли М. Б. - II: 81

БАРСАК А. - I: 278
БАРТОШЕВИЧ А. В. - I: 517, 518
БАСИЛАШВИЛИ О. В. - 1:14, 29, 31, 33, 42, 50, 55, 70, 77, 121, 141, 166, 185, 260, 261, 276, 279, 280, 295, 374, 384-386, 402, 416, 437, 444, 459, 485, 492, 496, 512, 513, 517; II: 165, 333, 417, 430, 431, 441, 446, 463-470, 472-485, 487- 510, 512, 514-516, 519, 520, 524, 525, 527-533, 536, 548, 550, 551, 556, 562, 564, 566
БЕДОВА Т. А. - II: 541, 544, 545, 549
БЕЙЕР В. П. - I: 106
БЕККЕТ С. - I: 371, 523; II: 158, 159, 363
БЕЛЕНКО О. Я. - I: 106
БЕЛИНСКИЙ А. А. - I: 5, 14, 28, 29, 36, 371, 396, 510
БЕЛИНСКИЙ В. Г. - II: 210, 311
БЕЛИНСКИЙ Ю. Г. - I: 4, 415
БЕЛИЦКИЙ И. С. - I: 171
¶
¶594
¶* Указатель подготовлен Е. И. Горфункель, Ю. Н. Кружновым.
¶БЕЛЛЬ Г. - I: 360
БЕЛОВИЧ М. - I: 413
БЕЛЫЙ А. - II: 136
БЕЛЯК Н. В. - I: 271
БЕНКЕНДОРФ А. Х. - I: 453-455
БЕНУА А. Н. - I: 422; II: 134, 145
БЕНЬЯШ Р. М. - I: 219, 225, 262, 278, 324, 370, 407,
433, 460 БЕРГГОЛЬЦ О. Ф. - I: 22 БЕРГМАН И. - I: 207, 412, 497 БЕРЕЗКО Г. С. - I: 504, 505 БЕРЕЗНИЦКИЙ Я. А. - I: 373 БЕРИДЗЕ В. В. - I: 191, 334, 335 БЕРИЯ Л. П. - II: 564 БЕРМАН Ф. С. - I: 97 БЕРНСТАЙН Л. - I: 514 БЕРНХАРД Т. - I: 523 БЕТХОВЕН Л. - I: 161; II: 190, 414, 441 БЕХТЕРЕВ С. С. - I: 232, 317 БИБИКОВ Б. В. - I: 224 БИРУЛЯ И. М. - И: 26, 27 БИТОВ А. Г. - I: 384 БЛЕЙМАН М. Ю. - I: 375, 479 БЛОКА. А. - I: 130, 240-245, 248-253, 255, 256, 509;
II: 136 БЛОХИН О. В.- II: 493 БОГАТЫРЕВ Ю. Г. - I: 32 БОГАЧЁВ Г. П. - 1: 22, 23, 30, 53, 140, 188, 234, 416,
472; II: 536 БОГАЧЕВА И. П. - I: 490 БОГОМАЗОВ В. Ф. - II: 126 БОГОСЛОВСКИЙ Н. В. - I: 509, 510 БОМАРШЕ - I: 228, 272 БОНДАРЕВ Ю. В. - I: 69 БОНДАРЕНКО А. И. - I: 93 БОНДАРЧУК С. Ф. - II: 321 БОРИСОВ О. И. - I: 16, 17, 27, 70, 77, 79, 88, 99, 102,
119, 139, 140, 206, 259, 261, 274, 280, 282, 295, 416,
460, 461, 515, 517; II: 277, 333, 417, 536, 540, 541, 545-548, 550, 551,
555-565 БОРИСОВ-МУСАТОВ В. Э. - II: 145 БОРОВКОВА Н. Л. - И: 122 БОРОВСКИЙ Д. Л. - II: 27, 44, 45, 322 БОРОДИН А. П. - II: 136 БОРХЕС Х. Л. - I: 408 БОСУЛАЕВ А. Ф. - I: 267; II: 28 БОЯДЖИЕВ Г. Н. - I: 351, 352 БОЯРСКИЙ Н. А. - I: 40 БРАГИ Н В. - I: 193, 205 БРЕЖНЕВ Л. И. - I: 297, 434 БРЕХТ Б. - I: 10, 83, 308, 338, 424, 483, 485; II: 60, 61,
158, 173, 193, 198, 328, 330, 349, 521, 523 БРОМЛЕЙ Н. Н. - I: 351 БРОНЕВОЙ Л. С. - I: 522 БРОШКЕВИЧ Е. - I: 510 БРУК П. - I: 72, 73, 207, 208, 297, 313, 332, 388, 412,
413, 415, 485, 490, 492, 497; II: 23, 27, 158, 170,
506, 523, 524
БРУШТЕЙН А. Я. - I: 28, 46, 177, 200, 477 БРЭДБЕРИ Р. - I: 273, 309; II: 296, 297
¶БРЮСОВ В. Я. - 11: 136
БУБНОВА Е. Д. - I: 240, 343, 405
БУБУТЕЙШВИЛИ М. А. - I: 106
БУДЕННЫЙ С. М. - II: 498
БУЛГАКОВ М. А. - I: 15,31, 139,281,444,509,511
БУЛДАКОВ А. И. - 1: 437
БУРКОВ Г. И. - II: 65
БУРЛЯЕВ Н. П. - I: 32
БУШ Э. - I: 483; II: 349

БУШКОВ Р. - I: 421
БЫКОВА Р. А. - I: 36, 125, 126, 277, 287
БЫСТРИЦКАЯ Э. А. - II: 267
БЮЛЬ-БЮЛЬ оглы П. - I: 242
БЮХНЕР Г. - I: 497
ВАЙГЕЛЬ Е. - II: 61
ВАЙДА А. - I: 58, 154, 281; II: 44
ВАЛЬЯНО Н. К. - I: 63; II: 71
ВАМПИЛОВ А. В. - I: 101, 170, 258, 265, 330, 333,
392, 509; II: 30, 31, 43, 45, 46, 51-53, 55, 58, 64, 65,
112, 115, 171, 172, 273, 278, 306, 329, 371 ВАН ГОГ В. - I: 206; II: 128, 156, 217 ВАРПАХОВСКИЙ Л. В. - I: 15, ПО, 120, 229 ВАРШАВСКАЯ И. В. - II: 122, 422 ВАСАДЗЕ А. А. - I: 59, 106, 123, 124, 200 ВАСАДЗЕ Д. - I: 177
ВАСИЛЬЕВ А. А. - 1: 98, 207, 263, 306, 313, 315 ВАСИЛЬЕВ Д. Д. - I: 522-523 ВАСИЛЬЕВЫ бр. - I: 380 ВАСИЛЬКОВА Н. В. - I: 42, 44, 45 ВАТТО А. - I: 245 ВАХТАНГОВ Е. Б. - I: 69, 424, 485, II: 35, 36, 42, 57,
61, 135, 145, 248, 317, 328, 334, 522 ВАЧНАДЗЕ Е. Г. - I: 45, 152, 176, 320 ВАЧНАДЗЕ Н. Г. - I: 46, 106 ВВЕДЕНСКИЙ А. А. - I: 95 ВЕГАЛопе де - 11:130, 315 ВЕЙСБРЕМ П. К. - 1: 28, 62, 351 ВЕЛАСКЕС - II: 135, 136 ВЕЛЕХОВА Н. А. - I: 387 ВЕНГЕРОВ В. Я. - 1:401, 402 ВЕНЕЦИАНОВ Г. С. - 1: 28 ВЕНСКАЯ М. А. - I: 45
ВЕРБИН (Дрейер) В. М. - I: 409, 462, 464, 466 ВЕРДИ Дж. - I: 485 ВЕРЕЙСКИЙ О. Г. - II: 28 ВЕРЕСАЕВ В. В. - I: 81 ВЕРХАРН Э. - II: 145 ВЕРШИЛОВ Б. И. - 1: 22, 25, 27 ВЕТКИН (см. Розенцвейг С. Е.) ВЕТРОГОНОВ В. Ю. - I: 48, 52, 54, 309, 314, 405,
481; II: 8, 126, 226 ВИВЬЕН Л. С. - I: 28, 40, 96, 379, 381 ВИКТЮК Р. Г. - I: 154, 328 ВИЛАР Ж. - I: 217, 412, 413 ВИЛЕНКИН В. Я. - I: 157 ВИЛЬЕГОРСКИЙ М. Ю. - I: 458 ВИННИКОВ Н. Г. - I: 385, 487, 509; II: 330 ВИНОГРАДОВ Л. I: 511 ВИРОЛАЙНЕН Л. И. - I: 299 ВИСКОНТИ Л. - II: 47 ВИТОРГАН Э. Г. - I: 347
¶595
¶ВИШНЕВСКИЙ В. В. - I: 258; II: 28
ВЛАДИМИРОВ И. П. - 1: 14, 40, 45, 92, 97, 125, 126, 161, 171, 256, 289, 325, 404, 411, 421, 481, 506; II: 33, 548
ВЛАСОВ С. А. - I: 217
ВОИНОВ К. Н. - I: 201
ВОЛКОВ Л. А. - I: 222
ВОЛКОВ М. Д. - I: 33, 70, 281, 305, 400, 421, 441, 444, 462, 465, 466, 474-476, 487; II: 430, 432-434, 436, 438-440, 442-446, 448, 456-459, 462, 465-469, 472, 478, 483-485, 491, 493-495, 497-499, 504-516, 519, 520, 527, 528, 530, 533
ВОЛКОВ Н. Н. - II: 247
ВОЛКОВ Ф. Г. - II: 133
ВОЛКОВА Г. В. - I: 242, 244, 245, 252, 257
ВОЛКОВА О. В. - I: 61, 98, 462-464, 476
ВОЛОДИН А. М. - I: 77, 90-92, 99, 100, 115, 125, 127, 158, 186, 218, 234, 273, 275, 287, 297, 310, 361, 365, 387, 392, 422, 507-509; II: 30, 34, 35, 52, 171
ВОЛОСОВ Д. Л. - I: 277, 387
ВОЛЧЕК Г. Б. - I: 55, 154, 156, 282
ВОЛЬТЕР - I: 464
ВОННЕГУТ К. - II: 54, 199
ВОРОБЬЁВ В. Е. - I: 54, 93, 159-161, 163, 279, 384; II: 6, 171, 404
ВРУБЕЛЬ М. А. - II: 145, 173, 371
ВЫСОЦКИЙ В. С. - I: 146, 147
ГАБАЙ И. В. - I: 240
ГАБЕН Ж. - II: 240
ГАБРИАДЗЕ Р. Л. - I: 384
ГАБУНИЯ - I: 59, 176

ГАВРИЛИН В. А. - I: 159, 241, 256, 357, 421, 422
ГАГАНОВА В. И. - I: 96, 99
ГАЙ Г. А. - I: 72, 79, 288, 374, 387, 441; II: 407,
536-539 ГАЙДЕБУРОВ П. П. - I: 212 ГАККЕЛЬ Е. Г. - I: 28 ГАЛАШИН В. И. - I: 86 ГАЛИБИН А. В. - II: 408 ГАЛИН А. М. - I: 130, 487, 490, 491 ГАЛЬПЕРИН (Верхградский) С. Я. - I: 405; II: 126,
174, 175 ГАМБАШИДЗЕ Ш. К. - I: 46 ГАМРЕКЕЛИ И. И. - I: 106 ГАМСАХУРДИЯ А. А. - I: 122, 123, 150, 200 ГАМСАХУРДИЯ К. С. - I: 183 ГАМСАХУРДИЯ З. К. - I: 106 ГАРИН Э. П. - I: 348
ГАРИЧЕВ А. Е. - I: 44, 164; II: 536, 558, 559, 564 ГАФТ В. И. - I: 55, 57
ГАФТ И. Л. - I: 161, 462, 465, 467, 471, 473, 474, 476 ГВЕНЕТАДЗЕ Г. Д. - I: 180 ГЕ Н. Н. - II: 129
ГВОЗДКОВ В. А - I: 308, 309, 314; II: 126, 153, 325 ГЕГЕЧКОРИ Г. В. - 1: 47, 59, 153, 203, 204, 320, 322,
323, 324, 328 ГЕДЖАДЗЕ Ц. - I: 177 ГЕЛЛЕР В. Г. - I: 86, 87, 99, 494, 496 ГЕЛЬМАН А. И. - I: 244, 255, 422, 509 ГЕЛЬСТЕД О. - I: 80 ГЕНДЕ-РОТЕ В. А. - I: 491
¶ГЕНДЕЛЬ Г. Ф. - I: 422
ГЕРАСИМОВ С. А. - I: 201, 337, 342
ГЕРМАН А. Г. - I: 64, 83, 91, 92, 145, 208, 487, 488
ГЁТЕ И. В. - I: 296, 448
ГИБСОН У. - I: 392; II: 352
ГИЖИМКРЕЛИ М. Н. - I: 47, 59, 151, 323
ГИНКАС К. М. - 1: 61, 62, 64-79, 97, 167, 273, 299;
481. II: 6, 52, 142, 143 ГИППИУС С. В. - I: 30, 272; II: 101 ГИТЛЕР - I: 10, 497; II: 17, 146, 238 ГЛАДКОВ А. К. - I: 507 ГЛАЗУНОВ И. С. - I: 113 ГЛИНКА В. М. - II: 536 ГОБЕРТ Б. - I: 414 ГОГЕН Э. А. П. - II: 128 ГОГОЛЕВА Е. Н. - I: 102 ГОГОЛЬ Н. В. - I: 16, 155, 177, 285, 472; II: 11, 48, 50,
66, 67, 69, 73, 76, 79, 81, 83, 85, 91, 98-100, 106,
109, 133, 144, 206, 209, 247, 312, 380, 405, 407, 415 ГОДЗИАШВИЛИ В. Д. - I: 191 ГОЙЯ Ф. - I: 52 ГОЛИКОВ В. С. - I: 80, 93, 95, 96, 98, 429, 481, 507,
508; II: 6 ГОЛОВИН А. Я. - И: 27, 139 ГОЛОВИНА С. В. - I: 100, 105, 270 ГОЛЬДОНИ К. - I: 46, 123, 179, 318, 324 ГОЛЛЬ Ш. де - II: 18, 99 ГОМЕР - I: 228
ГОНЧАРОВ А. А. - I: 100, 256, 306, 413, 415, 510 ГОНЧАРОВ И. А. - I: 391 ГОРБАТОВ Б. Л. - I: 348, 365, 378, 507 ГОРБАЧЁВ И. О. - I: 16, 26, 96, 434 ГОРБАЧЁВ М. С. - I: 114, 238, 345, 383 ГОРБЕНКО В. М. - I: 444 ГОРДЕЕВА М. И. - I: 171, 391 ГОРДОН Д - I: 171, 391 ГОРОШЕВСКИЙ Э. Г. - II: 28, 126 ГОРСКАЯ Т. И. - II: 474, 479, 482, 487, 491, 492, 497,
500, 510, 529 ГОРФУНКЕЛЬ Е. И. - I: 6 ГОРЬКИЙ М. - I: 63,122, 139, 158, 172, 190, 200, 243,
250, 251, 318, 327, 338, 339, 354, 434, 456, 479; П:
61,182, 198, 210, 211, 222, 326, 329, 336 ГОРЮНОВ Е. А. - II: 538 ГОФМАН Э. Т. А. - I: 376 ГОФМАНСТАЛЬ Г. фон - I: 494 ГОЦЦИ К. - II: 135, 328, 334 ГРАНИН Д. А. - I: 421 ГРАНОВСКАЯ Е. М. - I: 212, 215, 216, 397 ГРАССИ П. - II: 347 ГРЕБНЕВ А. Б. - I: 106, 120, 124 ГРИБОВ А. Н. - II: 202
ГРИБОЕДОВ А. С. - I: 355, 356, 453-458; II: 143, 206 ГРИГ Э. - I: 150 ГРИГОРОВИЧ Ю. Н. .- I: 278 ГРИКУРОВ Э. П. - I: 396 ГРИН Г. - I: 414 ГРИНШПУН И. А. - I: 97 ГРИШАШВИЛИ И. Г. - I: 183 ГРИШКО В. В. - I: 311, 405; II: 126, 337 ГРОМОВ Н. Н. - I: 307 ГРОТОВСКИЙ Е. - II: 43

¶ГУНДАРЕВА Н. Г. - I: 32 ГУРВИЧ А.С. - I: 108 ГУРЕВИЧ Г. И. - I: 166, 277 ГРЮНБЕРГ В. Г. - I: 21 ГЮГО В. - 1: 245; II: 218, 327, 333 ГЮРЧАН А. М. - I: 295

ДАВИТАШВИЛИ Д. - I: 392
ДАВТЯН А. - I: 422
ДАВЫДОВ В. Н. - И: 316
ДАВЫДОВ Д. В. - I: 19; II: 75
ДАДИАНИ Ш. Н. - I: 375, 479
ДАЛИН В. К. - I: 272
ДАЛЬ В. И. - II: 99
ДАЛЬ О. И. - 1: 32, 56
ДАНЕЛИЯ Г. Н. - I: 234
ДАНИЛОВ М. В. - I: 241, 281, 305, 441, 444; И: 53, 430, 431, 433, 434, 436, 437, 441, 443-450, 452-455, 459-469, 471-473, 479, 480, 484, 487, 491-495, 497, 499-502, 508, 511-515, 527, 533
ДАНТОН Ж. Ж. - II: 94
ДАНЧЕНКО С. В. - I: 516
ДВАЛИШВИЛИ А. А. - I: 121
ДВОРКИН Ю. Б. - I: 77, 93, 97, 167
ДЕГА Э. - II: 128
ДЕЛЕНДИК А. А. - I: 99
ДЕМИЧ Ю. А. - I: 20, 31, 32, 238, 384, 416, 517; II: 6, 172, 536, 558, 560, 561, 563, 564, 565
ДЖАВАХИШВИЛИ М. С. - I: 346
ДЖЕКСОН Н. - I: 391, 413, 514
ДЖАНАШИА С. Н. - I: 183
ДЗЕРЖИНСКИЙ Ф. Э. - II: 183, 523
ДЗЕФИРЕЛЛИ Ф. - I: 412
ДИДРО Д. - I: 300
ДИКИЙ А. Д. - И: 145
ДИККЕНС Ч. - I: 40, 419, 507

ДМИТРИЕВ В. В. I: 38
ДОБРОЛЮБОВ Н. А. - II: 132, 192
ДОБРОНРАВОВ Б. Г. - I: 29, 222; II: 350
ДОБУЖИНСКИЙ М. В. - II: 145
ДОДИН Л. А. - I: 88, 99, 165, 232, 236, 280, 317, 347, 481
ДОЗОРЦЕВ В. Л. - I: 376, 489, 494
ДОЛГУШЕВА Н. В. - I: 521
ДОЛЕЦКИЙ С. Я. - I: 420
ДОНН Дж. - I: 50
ДОРЕ Г. - II: 28, 328
ДОРОНИНА Т. В. - I: 14, 21, 29, 42, 55, 70, 93, 125, 158, 207, 210, 212, 214, 236, 265, 266, 268,-270, 287, 289, 324, 352, 357, 363, 364, 391, 397, 400, 401, 416, 435, 437, 460, 517; П: 43, 165
ДОСТОЕВСКИЙ Ф. М. - 1: 24, 38, 81, 155, 208, 217, 237, 242, 261, 310, 311, 330, 388, 390, 507, 508; II: 66, 129, 162, 173, 219, 224, 304, 331, 383, 385, 410, 412, 414, 419, 426
ДРАЙЗЕР Т. - I: 514
ДРАНОВСКАЯ Л. Д. - 1: 222, 456
ДРЕЙДЕН С. С. - II: 6, 406, 425-427
ДРЕЙЕР В. - см. ВЕРБИН В. М
ДРУЖИНИНА С. В. - I: 487
ДУГЛАС Н. - I: 352, 514
ДУДАРЕВ А. А. - I: 140, 422, 492
¶ДУДИН М. А. - Г. 252
ДУМБАДЗЕ Н. В. - I: 202, 276
ДУНАЕВСКАЯ Т. В. - I: 272
ДУНСКИЙ Ю. Т. - I: 40
ДЬЕН Р. - I: 37
ДЬЯЧКОВ Л. Н. - I: 347
ДЭЛЬ Д. (Любашевский Л. С.) - I: 386
ДЮЛЛЕН Ш. - II: 198
ДЮРРЕНМАТТ Ф. - I: 384; И: 46, 47

ЕВЛАХОВ О. А. - I: 395 ЕВСЕЕВ Ф. Е. - I: 126, 256, 507 ЕВСТИГНЕЕВ Е. А. - II: 29, 36, 351 ЕВТУШЕНКО Е. А. - II: 142 ЕГОРОВ Г. С. - II: 425 ЕЖОВ Н. И. - II: 564 ЕЛИСЕЕВА А. - I: 223 ЕМЕЛЬЯНОВ И. И. - I: 421 ЕРВАНД А. С. - I: 295, 508 ЕРЕМИН М. - I: 511 ЕРМАНОК - I: 400, 401 ЕРМИЛОВ В. В. - I: 182 ЕСЕНИН С. А. - II: 39, 136, 418 ЕФРЕМОВ О. Н. - I: 156, 158, 199, 201, 206, 252, 256, 259, 264, 267, 278, 366-368, 377, 391; II: 36, 52, 350

ЖАКОВСКАЯ Т. А. - I: 325
ЖВАНИЯ М. Г. - II: 95
ЖДАНОВ Г. С. - I: 412
ЖЕМЧУЖНИКОВЫ А. М. и В. М. - II: 144
ЖЕРИ А. - I: 28
ЖИГОН С .- I: 134, 413
ЖУВЕ Л. - II: 198
ЖУРАВЛЕВА А. А. - I: 274
ЗАБЛУДОВСКИЙ И. З.- I: 130, 140, 166, 167, 241, 250, 251, 255; II: 430, 438, 450, 467, 471, 472, 488, 490, 492-494, 499, 500, 508, 518, 526, 536, 552

ЗАВАДСКИЙ Ю. А. - I: 28, 230, 231, 248, 257, 337,
342; II: 350 ЗАГОСКИН М. Н. - I: 16 ЗАГУЛИН А. М. - I: 525 ЗАГУРСКИЙ Б. И. - I: 375, 381 ЗАКАРИАДЗЕ С. А. - 1: 334, 345 ЗАЛДАСТАНИШВИЛИ Н. - I: 177, 190 ЗАЛИВИН В. Я. - I: 223, 224, 380 ЗАНДЕРЛИНГ К. - I: 396 ЗАРХИ А. Г. - I: 380, 385 ЗАХАВА Б. Е. - 1: 342 ЗАХАРОВ М. А. - I: 149, 180, 203 ЗИГАНШИНА Э. Г. - I: 277, 299 ЗИНОВЬЕВ Г. Е. - I: 170 ЗОН Б. В. - I: 30, 42, 347 ЗОРИН Л. Г. - I: 116, 128, 206, 264, 265, 267, 356,
422, 478 ЗОСЯК П. - I: 494
ЗОЩЕНКО М. М.- I: 381, 391; II: 54, 415 ЗУБКОВ Ю. А. - I: 27, 368, 513; II: 34

ИБРАГИМБЕКОВ Р. И. - II: 52, 55, 122 ИБСЕН Г. - I: 149; II: 198 ИВАНОВ В. В.- I: 224

¶ИВАНОВ Е. А. - I: 42, 143
ИВАНОВ И. Ю. - I: 317
ИВАНОВ М. В. - 1: 174; 11: 536
ИВАНОВА Т. Н. - 1: 137, 140, 162, 163, 204, 213, 261,
382, 384, 416, 476, 491, 510, 515, 516 ИЗОТОВ Г. В. - I: 143, 165, 233, 419, 420; II: 430,449,
450, 452, 456, 464, 476, 482, 487, 490-495, 497, 500,
511, 526, 527, 535-537, 539, 540, 541, 542, 547, 549,
552, 557, 558, 560-562, 565 ИЛЛИЧ В. К. - II: 553 ИЛЬИНА Н. И. - I: 412 ИЛЬИЧЕВ Л. Ф. - I: 112, 202 ИЛЬИНСКИЙ И. В. - I: 16, 176 ИЛЬФ И. А. - II: 325 ИОГАНСОН Б. В. - II: 337 ИОНЕСКО Э. - II: 206 ИОНОВА - I: 507
ИОСЕЛИАНИ Е. К. - I: 122, 124, 149, 180; II: 6 ИОСЕЛИАНИ О. Д. - I: 106, 493 ИРОШНИКОВА И. И. - I: 28, 108, 204, 382

КАБАЛЕВСКИЙ Д. Б. - I: 396
КАВЕРИН Ф. Н. - I: 285
КАВТАРАДЗЕ М. С. - I: 201, 502, 503
КАГАНОВИЧ Л. М. - I: 106
КАДОЧНИКОВ П. П. - I: 377
КАЗИКО О. Г. - I: 43, 212, 215, 216; II: 165
КАКАБАДЗЕ В. - I: 190
КАКАБАДЗЕ П. М. - I: 341
КАЛМАНОВСКИЙ Е. С. - I: 277
КАЛУГИН О. Д. - 1: 112, И3, 286
КАЛЬДЕРОН П. - I: 494
КАМЕНЕВ Г. П. - II: 146
КАМЕНЕВ Л. Б. - I: 170

КАМПАНИОНИ Г. - I: 121
КАНТ И. - I: 448, 484
КАНЧЕЛИ Г. А. - I: 32, 213, 422
КАНЧЕЛИ С. А. - I: 151, 180, 184, 205, 213, 262, 291, 299, 320, 334, 336, 343, 346
КАПРАЛОВ Г. А. - I: 324
КАРАВАЕВ В. И. - I: 167, 299; II: 430, 434, 438, 440, 447, 448, 456, 477, 480, 483, 490, 493, 495, 499, 500, 518, 526, 529, 535, 536
КАРАВАЙЧУК О. Н. - II: 28, 36
КАРАМЗИН Н. М. - II: 351
КАРАС С. - I: 130
КАРАСИК Д. И. - 1: 30
КАРАЯН Г. - I: 429
КАРЛ-ЕВГЕНИЙ - I: 448, 450
КАРНАУХОВ М. Е. - II: 7
КАРНОВИЧ-ВАЛУА С. С. - II: 536
КАРОНИШВИЛИ Ш. - I: 153
КАРПОВ А. Е. - I: 26
КАРТЕР Дж. - I: 120, 513, 514
КАРУЗО Э. - I: 358, 436
КАХХАР А. - I: 29
КАЦМАН А. И. - I: 30, 48, 81, 84, 86, 103, 232, 236, 272, 273, 308-314, 316, 317, 352, 518, 519; II: 7, 11-22, 26-28, 40, 49-52, 54, 55, 57, 58, 61-75, 77-79, 83-98, 101-104, 106-124, 127, 131, 132, 135, 137-144, 146, 147, 151, 152, 155-157, 161, 163, 173-191, 195-199, 204, 208-216, 224-229,
¶232, 235, 236, 238-252, 254-260, 262-264,
266-270, 272, 275, 278-291, 293-295, 297-305,
307-321, 323-326, 329-334, 349, 376, 387, 392,
396, 427, 428 КАЧАЛОВ В. И. - I: 46, 222, 258, 336; II: 165, 349,
350 КАШЕВЕРОВ С. - II: 118 КВАРЕНГИ Дж. - I: 50 КВАЧАДЗЕ В. И. - I: 153 КВАША И. В. - I: 55, 56, 154-157 КЕДРОВ М. Н. - I: 153, 223, 225 КЕТЛИНСКАЯ В. К. - I: 509 КИКНАДЗЕ Г. К. - I: 183 КИЛТИ Дж. К. - I: 299 КИПШИДЗЕ Е. В. - I: 123, 124, 152 КИРОВ С. М. - I: 374 КИРОВА Ч. А. - I: 106 КИРШОН В. М. - I: 14 КЛДИАШВИЛИ Д. С. - 1: 204, 419 КЛЕЙСТ Г. фон - I: 385 КЛЕПИКОВ Ю. Н. - II: 52, 53 КЛИБЕРН Х. Л. - I: 413; II: 29 КЛИМОВ М. М. - 1: 258 КЛИМОВ Э. Г.- I: 114 КНЕБЕЛЬ М. О. - I: 60, 149, 199, 342, 373, 388, 488;
II: 57, ПО, 127, 168, 211, 244, 245, 349, 355, 360 КНИППЕР-ЧЕХОВА О. Л. - I: 222; II: 165, 345, 350 КОБЗОН И. Д. - II: 274 КОБУРН Д. Л. - I: 514 КОВАЛЬЧИК М. С. - I: 186, 187 КОВАЛЬСКАЯ Е. - I: 205 КОВАЛЬСКИЙ Г. - I: 421 КОВАЛЬ-САМБОРСКИЙ И. И. - I: 395 КОВЕЛЬ В. П. - I: 154, 162, 163, 213, 238, 257, 278,
279, 281, 384, 385, 402, 416, 437, 462, 467-473, 494;
11: 430, 433, 434, 437, 440-445, 447, 449, 451, 452,
457, 458, 465, 468, 470, 471, 477, 479, 485, 488-499,
502, 504, 505-508, 510, 512-514, 516, 520,
527-528, 533 КОГАН П. Д. - II: 142 КОГАН П. С. - I: 254 КОЖИЧ В. П. - I: 28, 215, 377, 381 КОЗАКОВ М. Э.- I: 375 КОЗИНЦЕВ Г. М. - I: 28, 380; И: 27, 142 КОЗЛОВ В. А. - I: 299; II: 430, 480, 498, 500, 509,
516, 535, 536, 557 КОКТО Ж. - II: 52 КОЛКЕР А. Н. - I: 140, 141, 159-163, 255, 419, 462,
463, 466-469, 472-475, 486, 497 КОМАРОВА И. Э. - I: 462-465, 476 КОМИССАРЖЕВСКАЯ В. Ф. - 1: 335, 370 КОНДРАТЬЕВА И. М. - 1: 212, 262, 289, 290 КОНОВАЛОВА Т. Д. - I: 299, 435; II: 430, 460, 470,
490, 494, 535, 536, 549, 553-555, 564 КОНСКИЙ Г. Г. - I: 100 КОНСТАНТИНОВ В. К. - I: 344; II: 330 КОПЕЛЯН Е. З. - I: 26, 29, 32, 72, 79, 84, 128, 147,
173, 195, 197, 209, 211, 215, 216, 273, 279, 312, 352,
361, 397, 402, 416, 437, 461, 477; II: 6, 33, 58, 165,
172, 330, 417 КОППИТ А. - I: 497 КОПЫЛОВ В. И. - I: 159

¶КОРКИН Г. М.- I: 42, 194, 215, 377
КОРН Н. П. - I: 43
КОРНЕЙЧУК А. Е. - I: 510; II: 420
КОРНУЭЛЛ Б. - 1: 256
КОРОВИН К. А. - II: 128, 146
КОРОГОДСКИЙ З. Я. - I: 92, 256, 263, 402, 481, 519,
520; II: 425 КОРОЛЕНКО В. Г. - I: 288. 290 КОРХИН Л. О. - I: 401 КОРИНОЙ В. Л. - 1: 26 КОРШ Ф. А. - I: 23, 223 КОСТЕЛЯНЕЦ Б. О. - II: 360 КОТАРИЯ А. - I: 521 КОХ И. Э. - II: 325, 326 КОЧЕРГИН Э. С. - I: 88, 99, 118, 162-164, 170,
240-242, 244, 247, 257, 382, 418, 419, 462, 513; II:
8, 45, 46, 48, 143, 439, 443, 462, 473, 479, 480, 485,
486, 488, 489, 491, 497, 501, 502, 513, 514, 515, 517,
536, 537, 542-546, 548, 549 КРАМЕР В. М. - 11:6 КРАМСКОЙ И. Н. - II: 129 КРАСКО И. И. - I: 71, 434; II: 124 КРАСЛАВСКИЙ В. А. - 2: 408 КРЕЙЧА О. - I: 371; II: 45 КРЕСТОВСКИЙ В. В. - I: 412 КРЕЧЕТОВА Р. П. - I: 313 КРИСТИ А. - II: 219 КРОММЕЛИНК Ф. - И: 145 КРОН А. А. - I: 341 II: 281 КРУЖНОВ Ю. Н. - I: 525 КРЫЛОВ В. А. - 11: 218 КРЫЛОВ И. А. - I: 435; II: 157, 209, 312, 401 КРЫМОВ П. А. - I: 44, 215, 389 КРЮЧКОВА С. Н. - I: 32, 33, 162, 384; II: 536,
540-542, 545-547, 550, 555, 561, 562, 564, 565 КРЭГ Г. Э. Г.- II: 5, 158, 198 КРЯЧУН Л. И. (1941) - II: 58, 59, 61, 64 КТОРОВ А. П. - I: 297, 299; II: 202 КУАДРИ Ф. - I: 493, 494 КУБЕРСКАЯ И. Ю. - I: 220 КУВАРИН В. П. - I: 162, 163, 167, 171, 246, 247, 419,
492; II: 442, 456, 462, 470, 475, 498, 500, 513-515,
518, 563 КУГЕЛЬ А. Р. - I: 109 КУДРЯВЦЕВ А. И. - 494 КУЗИЧЕВА А. П. - I: 371 КУЗНЕЦОВ А.И. - I: 494 КУЗНЕЦОВ В. А. - I: 32, 85, 261, 279, 416, 474; II:
536 КУИНДЖИ А. И. - II: 129 КУКРЫНИКСЫ - II: 146, 154 КУЛИДЖАНОВ Л. А. - I: 106 КУЛЬЧИЦКИЙ М. А. - II: 142 КУНЕЛАШВИЛИ А. - I: 177 КУНИН В. В.- I: 238 КУНИЦЫН А. Н. - II: 30, 40, 96, 98, 99 КУПРАДЗЕ В. Д. - I: 121 КУПРИН А. И.- I: 81 КУРАЕВА А. К. - I: 494, 495 КУРРИНЕН Л. Э. - I: 257 КУСТОДИЕВ Б. М. - I: 145 КУТАТЕЛАДЗЕ Н. Е. - I: 177, 320, 323; II: 6
¶КУТИКОВ Е. М. - I: 164, 172, 411, 419; II: 430, 439, 440, 443, 446, 448, 451-453, 458, 459-463, 465, 467, 468, 471, 473, 474, 476, 483, 486-489, 491, 492, 500-503, 507, 511, 515, 518, 525, 528, 529, 531, 536, 537, 539-546, 548, 552, 555, 556, 560-562, 564
КУХАРСКИЙ В. Ф. - I: 396
КУЧЕРОВ Р. П. - I: 4, 431
КЮХЕЛЬБЕКЕР В. К. - I: 458; II: 428

ЛАВРЕНЕВ Б. А. - II: 13, 15, 16, 17
ЛАВРОВ К. Ю. - 1: 15, 30,74, 84, 101, 115, 143, 144, 169, 193, 194, 207, 210, 213, 215, 221, 250, 255, 260, 283, 312, 345, 357, 384, 400-402, 416, 437, 444, 485, 487, 494; II: 58, 59, 165, 241, 417, 536
ЛАВРОВ Н. Г. - II: 122

ЛАКШИН В. Я. - 1: 409, 422; II: 361
ЛАНГЕ В. Я. - I: 421
ЛАНСЕРЕ Е. Е. - II: 145
ЛАРИКОВ А. И. - I: 45, 216, 397, 477; II: 165, 348
ЛАСКАРИ К. А. - I: 161
ЛАФОНТЕН Ж. де - И: 157
ЛЕБЕДЕВ А. Е. - II: 77, 126
ЛЕБЕДЕВ Е. А. - I: 18, 19, 29, 32, 44, 50, 58, 71, 75, 83, 106-108, 111, 116, 117, 128, 131, 132, 139, 140, 161, 166, 169, 186, 206, 223, 260, 262, 265, 266, 268, 279, 280, 282-286, 288, 290, 291, 343, 357, 364, 365, 371, 374, 381, 384, 389, 398, 399, 401, 402, 416, 425, 434-437, 460-462, 465-468, 476, 485, 492, 508, 523; II: 5, 48-51, 61, 67, 104, 105, 152, 165, 168, 334, 348, 351, 417, 430, 431, 433, 435, 436, 438, 439-444, 446, 447, 449, 451-454, 456-461, 463-465, 467-471, 473-475, 477-481, 483, 484, 486-491, 496, 498-503, 505-508, 511, 512, 515-520, 523, 525, 527, 530-533
ЛЕБЕДЕВА Т. Н. - I: 238; II: 536, 553, 554
ЛЕБЗАК О. Я. - I: 63
ЛЕВЕНТАЛЬ В. Я. - I: 485
ЛЕВИН С. - I: 382
ЛЕВИТАН И. И. - И: 129, 146, 217
ЛЕВИТАНСКИЙ Ю. Д. - II: 54
ЛЕВИТИН М. З. - I: 97
ЛЕВКОВИЧ Г. И. - I: 43
ЛЕЛЕТКО В. П. - II: 408
ЛЕНИН В. И. - I: 73, 114, 162, 241, 282, 288, 350, 385, 434, 511
ЛЕНСКИЙ А. П. - II: 134
ЛЕОНАРДО да ВИНЧИ - 1: 438; II: 157, 198, 199, 298, 337, 483
ЛЕОНИДОВ Л. М. - II: 167, 344, 345
ЛЕОНИДОВ М. Л. - I: 142
ЛЕОНОВ Е. П. - I: 406
ЛЕОНОВ Л. М. - И: 18, 30, 40
ЛЕРМОНТОВ М. Ю. - I: 495; II: 75, 139
ЛЕСКИН Б. В. - I: 146; II: 536, 551, 556
ЛЕССИНГ Г. Э. - I: 60, 448
ЛИВАНОВ Б. Н. - I: 222; II: 165, 202
ЛИСТ Ф. - И: 359
ЛИСЯТИНА - I: 93
ЛИТМАНОВИЧ К. Ю. - I: 421
ЛИФШИЦ В. А. - I: 29, 288
ЛИХНИЦКАЯ М. М. - I: 38, 422

¶ЛОБАНОВ А. М. - I: 28, 112, 227, 294, 320, 387, 451,
510; 11: 8, 35, 350 ЛОБАНОВ П. - 1: 277 ЛОЗИНСКИЙ М. Л. - И: 143 ЛОЗОВАЯ Т. П. - I: 305 ЛОКТИН Б. В. - I: 177, 181,
186, 507 ЛОПАТИН А. А. - I: 4, 525
ЛОРДКИПАНИДЗЕ Г. Д. - I: 122, 150, 153, 199; II: 6 ЛОРДКИПАНИДЗЕ Н. Г. - 1:79, 130, 131, 203, 208,
288, 299, 337 ЛОРЕНТС А. - I: 514 ЛОСЕВ С. М. - I: 525; II: 6-8, 97, 123, 124, 190, 422,
430, 463 ЛОСЕВ С. В. - I: 313, 462, 476; II: 81, 86, 87, 123 ЛОСЬЕВ Ю. М. (Эрик) - I: 404 ЛОТОШЕВ Н. М. - I: 298, 380 ЛУКОВСКИЙ И. В.
- I: 224 ЛУСПЕКАЕВ П. Б. - I: 29, 71, 72. 79, 105, 128, 131,
134, 186, 215, 268, 269, 290, 352, 361, 402, 434, 436,
437, 517; II: 6, 165, 348 ЛУЦЕНКО Б. И. - I: 104 ЛЬВОВ-АНОХИН Б. А. - I: 40; II: 43 ЛЮБАРСКИЙ Н. Я. - I: 397, 398, 400 ЛЮБИМОВ Ю.
П. - I: 199, 206, 207, 256, 287, 296,
298, 308, 315, 366, 485; II: 27, 44, 155, 322, 351,
410, 522, 542 ЛЮДОВИК XVI - I: 448; II: 48

МАЗИНА Дж. - I: 419, 421
МАЙ Г. С. - I: 130
МАЙКОВ А. Н. - II: 134
МАКАРЕНКО В. Ф. - I: 307
МАКАРОВ Е. И. - I: 431, 437, 494
МАКАРОВ Н. А.- I: 289
МАКАРОВА Л. И. - I: 32, 42, 44, 196, 209, 210,
213-215, 221, 269, 361, 363, 397, 416, 460, 477 МАКАРЬЕВ Л. Ф. - I: 342 МАКИАВЕЛЛИ Н. - I: 252
МАКОВСКИЙ В. Е. - I: 309; II: 129, 137, 145, 238 МАКСИМОВ А. Н. - I: 209 МАКСИМОВ В. А,- 1: 460, 461 МАКСИМОВ Д. Е.- I: 251, 255
МАЛЕВАННАЯ Л. И. - I: 85, 101, 325, 328, 491, 493;
II: 27, 536, 540, 541 МАЛЕНКОВ Г. М. - I: 28 МАЛЫШЕВ - I: 125 МАЛЫЩИЦКИЙ В. А. - I: 302, 303 МАЛЮГИН Л. А. - I: 108
МАМАРДАШВИЛИ М. К. - I: 59, 314 МАМКИНА М. Ф. - 1: 387 МАНДЕЛЬ С. С. - I: 167, 168, 171. 173, 427, 437 МАНДЕЛЬШТАМ О. Э. - I: 62,
427; II: 136 МАНДЖГАЛАДЗЕ Э. А. - I: 122, 123, 152, 334, 338,
345, 346 МАНЕ Э. - II: 128 МАНН Т. - II: 183 МАНЬКОВСКАЯ В. Н. - I: 222-225 МАО ЦЗЕДУН - I: 374 МАРДЖАНИШВИЛИ (Марджа-
нов) К. А. - I: 124,
184, 341, 486 МАРЕСЬЕВ А. П. - II: 512 МАРЕЦКАЯ В. П. - I: 41
¶МАРИЕНГОФ А. Б. - I: 375
МАРКЕС Г. Г. - 1: 408, 488, 489
МАРКОВ А. В. - II: 115
МАРКОВ П. А. - I: 203, 342, 373, 388
МАРКС К. - I: 48; II: 333, 398
МАРЛАТОВА О. Д. - I: 14, 237; II: 536-538, 545, 549,
550, 552, 553, 555, 557, 558, 561, 563, 565 МАРОТТИ Ф. - I: 493 МАРСО М. - 1: 297; II: 521 МАРЧЕНКО Т. А. - 1: 144 МАРТЫНОВА Л. Н. -
II: 7, 8, 430 МАРШАК Н. Я. - I: 106, 152, 284, 285, 290, 320 МАРШАК С. Я.- II: 143 МАСЛЕННИКОВ Д. А. - II: 10 МАСЛЕННИКОВ И. Ф. - I: 85
МАССАЛЬСКИЙ П. В. - I: 22, 23 МАТВЕЕВ В. Е. - I: 257, 462, 471, 476; II: 536, 541,
546 МАХАРАДЗЕ К. И. - I: 343, 346 МАЯКОВСКИЙ В. В. - I: 99, 495; II: 39, 136, 145,
224, 329 МЕДВЕДЕВ В. А. - 1: 19, 32, 154, 213, 215, 261, 437,
462, 463, 466, 473-476, 516; И: 536, 548, 553, 554,
560, 565 МЕЖОВ С. И. - II: 33 МЕЙЕРХОЛЬД В. Э. - I: 22, 62, 69, 88, 109, 110, 120,
133, 139, 227, 229, 230, 258, 271, 306, 313, 317, 348,

370, 395, 424, 433, 455, 458, 480, 484, 486, 490;
II: 8, 23, 27, 108, 145, 158, 169, 194, 224, 239, 256,
328, 349, 350, 371 МЕЙЕРХОЛЬД И. В. - I: 135, 268 МЕЛКОВА П. В. - I: 327 МЕЛЬНИКОВ В. В. - 1: 32 МЕЛЬНИКОВА Л. И. - II: 33 МЕРКУРЬЕВ В. В. - I: 135, 268 МЕРЛЬ Р. - II: 326. МЕСХИЕВ Д. Д. - I: 107 МЕСХИШВИЛИ (Алекси-Месхишвили) В. В. -
I: 46, 47 МЕСХИШВИЛИ (Алексии-Месхишвили) В. С. —
I: 181 МЕСХИШВИЛИ (Алекси-Месхишвили) Н. В. -
I: 47 МЕТЕРЛИНК М. - II: 144 МИКЕЛАДЗЕ Р. С. - I: 151 МИКЕЛАНДЖЕЛО - I: 142; II: 157 МИЛКОВ В. Г. - I: 79, 141 МИЛЛЕР А. - I: 318, 331, 514 МИНИН К. 3. - II: 359 МИРОНЕНКО Ю. Н.- I: 50, 241, 471; II: 430, 440,
444, 460, 467, 473-482, 484, 486, 490, 492, 494,
496-498, 504, 505, 508-510, 513, 514, 516, 530,
531, 533, 536, 552 МИРОНОВ А. А. - I: 297, 487, 488 МИРОНОВ Е. В. - I: 278 МИХАЙЛОВ В. И. - II: 461, 463 МИХАЛКОВ Н. С. - I: 157 МИХАЛКОВ С. В. - 1: 56, 156, 157, 435 МИХАЛКОВ-КОНЧАЛОВСКИЙ А. С. - I: 157; II:
221, 223 МОКЕЕВ И. А.- I: 298 МОЛОТОВ В. М. - II: 398

¶600
¶МОЛЬЕР-I: 115, 122, 123, 177, 316, 339, 441; II: 210,
217, 312, 331, 420 МОНАХОВ Н. Ф. - I: 243 МОНЕ К. - II: 128 МОНЮКОВ В. К. - I: 98 МОРДВИНОВ Н. Д. - 11:139 МОРИЦ Ю. П. - I: 271 МОРОЗОВ М. М. - I: 406; II: 214 МОСКВИН И. М. - I: 222; II: 165, 416 МОЦАРТ В. А. - I: 419, 421; II: 410, 411, 441 МОЧАЛОВ П. С. - I: 181 МОЭМ С. У. - II: 156, 325 МРАВИНСКИЙ Е. А. - I: 398, 399, 432 МРЕВЛИШВИЛИ А. М. - I: 82 МУГДАДА Ф.-И. - II: 152 МУЗИЛЬ А. А. - II: 425 МУЛЬТАТУЛИ В. М. - I: 81 МУМЛАДЗЕ Д. Б. - I: 41 МУРАВЬЕВ Б. Л. - II: 74 МУСОРГСКИЙ М. П. - I: 485, 486; II: 136 МУСХЕЛИШВИЛИ Н. И. - I: 121 МЯСОЕДОВ Г. Г. - II: 129

НАЙДЕНОВ С. А. - I: 320
НАПОЛЕОН - II: 12, 72, 313, 314, 441
НАРАВЦЕВИЧ Б. А. - II: 42
НАРИЦЫН Л. Н. - I: 92, 265, 298
НАРОВЧАТОВ С. С. - I: 252
НАТИДЗЕ Г. - I: 179
НАУМОВ В. Н. - I: 93
НЕВИННЫЙ В. М. - II: 6, 376
НЕВЕДОМСКИЙ Л. В. - 1: 279, 472; II: 536, 560
НЕКРАСОВ В. П. - I: 504, 505
НЕКРАСОВ Н. А. - II: 134
НЕКРАСОВА А. А. - I: 224, 226
НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО В. И. - I: 29, 139, 141, 206, 207, 225, 252, 257, 258, 266, 298, 377, 477, 478, 480, 497; II: 28, 29, 165, 167, 182, 185, 199, 201, 202, 208, 218, 240, 241, 248, 255, 335, 344, 345, 366, 370, 403
НЕМЧЕНКО А. Е. - I: 435, 493; II: 536, 553
НЕРЯСОВ П. И. - I: 106
НЕССЕЛЬРОДЕ К. В. - I: 453
НИКОЛАЕВ Л. В. - I: 395
НИКОЛАДЗЕ Р. Н. - I: 121
НИКОЛАЙ I - I: 453; II: 142
НИКОЛАЕВА В. А. - I: 193, 196
НИКОЛАЕВА Г. Е. - I: 36, 37, 507; И: 330
НИКОЛАИШВИЛИ В. К.- I: 177
НИКРИТИНА А. Б. - I: 216
НИКСОН Р. М. - II: 132
НИКУЛИН Г. Г. - I: 391
НИКУЛИН Ю. В. - I: 201, 405
НИЛИН П. Ф. - II: 18, 19, 30, 38
НИФОНТОВА Р. Д. - I: 102
НОВИКОВ Ю. - I: 106
НУШИЧ Б. - I: 134
НЬЮТОН И. - II: 207
НЯКРОШЮС Э. - I: 313

ОВЕЧКИН В. В. - I: 504, 505 ОГЛОБЛИН В. Н. - I: 142
¶ОДОЕВСКИЙ В. Ф. - I: 458
ОЗЕРОВ И. В. - 61
ОКУДЖАВА Б. Ш. - I: 106, 316, 402
ОЛБИ Э. - II: 52, 53
ОЛЕША Ю. К. - I: 258, 389
ОЛЬХИНА Н. А. - I: 42, 43, 62, 215, 390, 397, 399,
401 ОЛЬШВАНГЕР И. С. - I: 38 О' НИЛ Ю. - I: 514 ОПОРКОВ Г. М. - I: 65, 96-98, 510; И: 19, 26, 60, 62,
63, 170 ОРБЕЛИАНИ Г. 3. - 1: 427 ОРЛЕНЕВ П. Н. - I: 140, 517 ОРЛОВ В. Н. - I: 255 ОРОЧКО А. А. - II: 61 ОСИПЧУК В. В. - I: 317 ОСОБИК В. В. - II: 55, 56, 421 ОСОКИНА В. А. - I: 42 ОСТРОВСКИЙ А. Н. - I: 49, 52, 106, 189. 200, 204,
267, 284, 333, 376, 385, 391, 418, 422; II: 11, 42,
149, 171, 205, 210, 218, 312, 329, 335, 361, 420 ОСТРОВСКИЙ Н. А. - I: 507 ОХЛОПКОВ Н. П. - I: 227, 267, 387 ОЮН (см. СИН ООЛ)

ПАВЕЛ 1 - II: 408, 409
ПАВЛОВ И. П. - I: 478
ПАДВЕ Е. М. - I: 54, 65, 98, 219, 220, 404, 481, 521;
II: 6, 404 ПАЗИ В. Б. - II: 523, 524 ПАЗОЛИНИ П. - I: 494 ПАЛИАШВИЛИ З. П. - I: 122, 337 ПАЛЬМОВ О. К. - I: 272 ПАЛЬМУ И. М. - I: 42, 166, 167; II: 536 ПАНКОВ П. П. - I: 20, 132, 269, 270, 441; II: 430,
431, 434, 435, 441, 444, 446, 449, 452, 462, 463,
465-467, 469, 472, 473, 478, 484, 485, 487, 491 ПАНОВА В. Ф. - I: 269; II: 451 ПАПАЗЯН В. К. - I: 181 ПАПАНОВ А. Д. - I: 460; II: 65 ПАПИТАШВИЛИ Т. Г. - I: 189. 290, 334 ПАПП Д. - I: 333 ПАСТЕРНАК Б. Л. - I: 115,257, 409, 425, 427, 481,
495, 496, 509; II: 143 ПАУСТОВСКИЙ К. Г. - II: 325 ПАХОМОВ Н. И. - II: 10, 23 ПАХОМОВА Г. С. - I: 163 ПЕЛЕ - I: 296 ПЕРГАМЕНТ А. В. - I: 365 ПЕРОВ В. Г. - II: 129 ПЕСТЕЛЬ П. И. - I: 453 ПЕТРОВ А. П. - I: 159, 421, 422 ПЕТРУШАНСКИЙ Б. В. - I: 494 ПЕТРУШЕВСКАЯ Л. С. - I: 265, 313 ПЕЧНИКОВ Г. М. - I: 222-225 ПИКАССО П. - II: 28, 328 ПИМЕНОВ В. В. - I: 421 ПИОТРОВСКИЙ Б. Б. - I: 432 ПИРОСМАНИ Н. - I: 32; II: 45 ПЛАНШОН Р. - II: 170, 331, 347, 369, 370 ПЛЕХАНОВ Г. В - II: 265 ПЛИСЕЦКАЯ М. М. - II: 32

¶ПЛУЧЕК В. Н. - 1: 511; II: 239
ПЛЯЦКОВСКАЯ Н. С. - I: 476
ПОГОДИН Н. Ф. - I: 125, 419. 505, 506
ПОДШИВАЛОВ А. Н. - II: 53, 554
ПОКРОВСКАЯ А. Б. - II: 77
ПОКРОВСКИЙ Б. А. - I: 224, 226, 231, 424; II: 56,
57, 171 ПОЛЕНОВ В. Д. - I: 203 ПОЛИЦЕЙМАКО В. П. - I: 29, 43, 44, 148, 172,
215-217, 299, 377-379, 436, 477; II: 61, 165, 348 ПОЛЯКОВА Е. И.- 1: 373 ПОПОВ А. Н. - I: 272 ПОПОВ А. Д. - I: 28, 112, 199. 294, 320, 337, 342.Ю
361, 451; II: 8, 188, 189, 335, 349, 350 ПОПОВА Е. К. - I: 142, 232, 235 ПОПОВА Э. А. - 1:26, 29, 58, 268, 270, 347, 357,
384-386, 402, 416, 441, 493, 511; II: 425 ПОРТНОВ Г. А. - I: 159 ПОТАПЕНКО И. Н. - II: 218 ПРЕВЕР Ж. - II: 30 ПРЕОБРАЖЕНСКИЙ Б. Н. - I: 82, 87 ПРИЗВАН-СОКОЛОВА М. А. - I: 61, 62, 130. 209,
214, 269, 272, 416, 441; II: 536, 541, 542, 560,
563-566 ПРИМАКОВ Е. М. - I: 421 ПРИСТЛИ Д. Б. - I: 46, 181, 200. 205, 502 ПРОКОФЬЕВ Ю. - 1: 397 ПРУДКИН М. И. - II: 165, 202 ПУСТОХИН А. Ф. - I: 53; II: 536, 549, 550, 555 ПУШКИН А. С. - 1: 10, 16, 115, 116, 202, 206, 228,
256, 356, 381, 453, 455, 458, 495; II: 47, 86, 95, 109,
133, 143, 190, 321, 345 ПЧЕЛКИН Л. А. - I: 57 ПЫЖОВА О. И. - I: 222, 224 ПЫРЬЕВ И. А. - I: 401

РАБИНОВИЧ Н. С. - I: 396
РАБИНЯНЦ Н. А. - I: 144
РАБЛЕ Ф. - II: 157
РАВЕНСКИХ Б. И. - I: 40. 296, 497; II: 47
РАДЗИНСКИЙ Э. С. - I: 77, 93, 207, 302, 304, 305
481 РАДЛОВ С. Э. - I: 80 РАДОМЫСЛЕНСКИЙ Е. В. - I: 510 РАЕВСКИЙ В. Н. - I: 97 РАЗУМОВСКАЯ Л. Н. - I: 408, 490 РАЙЗМАН Ю. Я. - I: 114 РАЙКИН А. И.- I: 432 РАЙТ-КОВАЛЕВА Р. Я.- I: 520 РАЙХЗ. Н. - I: 111, 424 РАНЕВСКАЯ Ф. Г. - I: 57, 112; II: 337 РАСПУТИН В. Г. - I: 282, 496; II: 386-390, 425, 427 РАТНЕР М. Г. - I: 150 РАФАЭЛЬ С. - I: 314 РАХЛЕНКО А. Г. - I: 277 РАХМАНИНОВ С. В. - I: 148 РАХМАНОВ Л. Н. - I: 385, 386, 508, 511 РАЦЕР Б. М. - I: 344 РАШЕВСКАЯ Н. С. - I: 215, 377. 391 РЕЗНИКОВИЧ М. Ю. - I: 81, 491, 498, 515 РЕЗЦОВ М. И. - II: 10, 19 РЕЙНХАРДТ М. - 1: 10
¶РЕМБРАНДТ Х. - II: 47, 145
РЕМЕЗ О. Я. - I: 351
РЕНО М. - I: 413
РЕНУАР П. О. - II: 128
РЕПИН И. Е. - II: 129
РЕХЕЛЬС М. Л. - I: 82, 91, 92, 99, 226-229, 296, 308, 435, 436; II: 31, 33-35, 40, 41, 127, 132, 133, 136, 138-140, 142, 145, 146, 147, 241
РЕЦЕПТЕР В. Э. - I: 86, 130, 194, 198, 240, 244, 247, 248, 250, 258, 260, 267, 268, 274, 276, 295, 302, 303, 441, 443, 458, 460, 461; II: 536
РИХТЕР С. Т. - I: 161; II: 93
РОДЕН Р. Ф. - I: 458; II: 246
РОЗАНОВ М. А. - I: 329, 387
РОЗЕНЦВЕЙГС. Е. - I: 145, 147, 160, 162, 164, 174, 242, 255-257, 317, 400, 401, 406, 419, 441, 442, 444, 485; II: 430, 434, 436-438, 442, 445, 448-451, 453-456, 458, 460-462, 467, 468, 470-472, 477, 479-483, 485-489, 492, 495, 497, 498, 501, 502, 506, 507, 509, 512, 514, 518, 520, 525, 527, 529, 530-533, 542, 544, 546, 549, 551, 558, 560-562
РОЗОВ В. С. - I: 77, 85, 158, 224, 508; II: 18, 19, 22, 25, 51-55, НО, 116, 118, 119, 122, 123, 267, 270, 276, 283, 298, 301, 303, 304
РОЗОВСКИЙ М. Г. - I: 18, 19, 50, 97, 166, 266, 270, 280, 281, 295, 436, 513; II: 166, 351, 430, 433, 436, 437, 440, 441, 450, 452, 455, 456, 458, 459, 464, 466-468, 474-477, 479, 481, 482, 486, 487, 492, 493, 495, 507, 526, 529-533
РОЙТБЕРГ - см. АКСЕНОВ
РОМАНИШИНА Н. - I: 508
РОМАНОВ Г. В. - I: 27, ПО, 113, 114, 117, 138, 206, 227, 286, 297, 372, 383
РОМАНЦОВ А. И. - I: 274, 462, 463-465, 468-470, 475, 476
РОММ М. И. - I: 114, 337
РОНКОНИ Л. - I: 493, 494
РОССИ К. И. - I: 50
РОССИНИ Д. - I: 311; II: 419
РОСТРОПОВИЧ М. Л. - II: 56, 57
РОУЗ Р. - I: 83
РОЩИН М. М.- I: 508; II: 275, 277, 284, 286-289, 291, 293, 296
РУБИНШТЕЙН А. Г. - II: 139
РУБИНШТЕЙН Н. Г. - II: 488
РУДАНОВА Т. А. - II: 430, 453, 456
РУДНИК Л. С- I: 506
РУДНИЦКИЙ К. Л. - I: 373, 388, 409
РУМЯНЦЕВ П. И.- I: 230
РУСЛАНОВА Н. И. - I: 488
РУССО Ж.-Ж. - I: 448
РЫБАКОВ Ю. С. - I: 225, 259, 267, 324, 371, 409, 451, 452, 501, 521
РЫБНИКОВА П. - I: 322
РЫДВАН А. И. - I: 417
РЫЖОВ К. И. - I: 160
РЫЖОВА В. Ф. - I: 91, 262, 493, 496
РЫЖОВА В. Н. - I: 285
РЫЖУХИН Б. С. - I: 251; II: 60, 536, 557, 559
РЫЛЕЕВ К. Ф. - I: 453
РЫНДИН В. Ф. - 1: 267; II: 28

¶РЯШЕНЦЕВ Ю. Е. - I: 436; II: 351, 430, 440, 445, 455, 475, 529, 530

САДОВСКИЙ М. М. - I: 23
САВАРЕНСКАЯ О. С. - I: 241
САВЕЛЬЕВА Л. М. - II: 321
САВРАСОВ А. К. - II: 128, 129, 146

САВЧУК В. Г. - I: 167
САЙМОН Н. - I: 327, 376, 391, 514
САКВАРЕЛИДЗЕ Е. С. - I: 123
САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН М. Е. - I: 28, 55, 155, 158,
472, 507; II: 145 САЛЬВИНИ Т. - I: 181 САЛЬДАУ П. Я. - I: 209 САМО И. - I: 200 САМОЙЛОВ Е. В. - I: 37, 87 САПАРОВА-АБАШИДЗЕ М. М. - I: 59 САПЕГИН Б. Н. - I: 53, 272, 311; II: 59, 166, 204,
267, 276, 278, 279, 281, 284, 285, 288, 428 САПОЖНИКОВА Л. К. - I: 101, 268, 270 САППАК В. С. - I: 373 САРДУ В. - II: 218 САРТР Ж.-П. - 1: 360; II: 337 САРЧИМЕЛИДЗЕ Г. Е. - I: 178 САРЬЯН М. С. - I: 295 САХАРОВ А. Д. - I: 115, 518 САХНОВСКИЙ В. Г. - I: 112, 223 СЕН-ЛОРАН И. - I: 498 СВЕТИН М. С. - II: 395 СВЕТЛОВА Л. Н. - I: 42, 209, 210 СВЕТЛОВИДОВ Н. А.- I: 23 СВИНАРСКИЙ К. - I: 297 СВИРИДОВ Г. В. - I: 256 СВОБОДА Й. - I: 520; II: 45 СВОБОДИН А. П. - I: 120, 262, 295, 299, 373, 409,
423, 512, 513 СЕЗАНН П. - II: 128 СЕЛЕЗНЕВА И. С. - I: 305 СЕЛЯНИН Г. И. - 1: 125 СЕЛЬВИНСКИЙ И. Л. - I: 150, 426, 495 СЕРВАНТЕС С. М. - II: 28, 130 СИЛЮНАС В. Ю. - I: 518 СИМЕНОН Ж. - И: 219 СИМОНОВ Е. Р. - I: 413 СИМОНОВ К. М. - I: 158, 479, 506, 507 СИМОНОВ Н. К. - II: 241 СИМОНОВ Р. Н. - I: 509; II: 135 СИМОНЯН Н. С. - I: 397 СИН ООЛ О. Л. - I: 95 СИНЯВСКАЯ Т. И. - I: 422 СИРОТА Р. А. - I: 22, 44, 47, 76, 92, 127, 132, 211,
256, 268, 280, 282, 361, 386, 389, 399, 437, 460, 461,
514; II: 331, 348, 349, 357, 361, 428 СКЛЯР И. Б. - I: 317 СКОФИЛД П. - I: 497 СКРИБ Э. - II: 218 СЛАВИН Л. И. -И: 146 СЛОНИМСКИЙ С. М. - I: 422; II: 536 СМЕЛЯНСКИЙ А. М. - I: 101, 105, 490, 491, 518,
519 СМЕХОВ В. Б. - I: 208 СМИРНОВ Ю. А. - II: 430, 463, 490, 531
СМИРНОВА В. А. - П: 430, 487, 490, 535, 536
СМИТ Х. Д. - I: 352, 514
СМОКТУНОВСКИЙ И. М. - I: 29, 42, 45, 84, 141, 215, 261, 266, 268, 282, 343, 366, 388-391, 399, 401, 416, 436, 437; II: 29, 43, 55, 428
СОЙНИКОВА Т. Г. - I: 30
СОКОЛОВ А. В. - I: 63
СОКОЛОВ В. А. - I: 242, 244, 257, 471; II: 430, 436, 442, 444, 446-448, 453, 455, 457, 460, 462, 468-470, 473, 475, 477, 479, 482, 483, 487, 488, 491, 495, 501, 502, 512, 513, 515, 518, 520, 521, 527-529, 533
СОКОЛОВА А. Н. - I: ПО, 511; II: 351
СОЛЖЕНИЦЫН А. И. - I: 10, 34, 478
СОЛОДОВНИКОВ А. В. - I: 506
СОЛОВЬЕВА И. Н. - I: 388, 409
СОЛЦАЕВ М. М. - 95, 99
СОЛЯКОВ Е. Н. - I: 463; II: 430, 438, 440, 443, 449,
482, 495, 518, 520, 526, 535
СОМОВ К. А. - II: 145
СОНИН А. В. - I: 375
СОРОКИН А. - I: 272
СОФОКЛ - И: 169
СОФРОНОВ В. Я. - I: 44, 45, 397, 477, 506; II: 348
СПИВАК С. Я. - I: 49, 308, 311, 314; II: 101, 412
СПИВАКОВ В. Т. - I: 419, 421, 425, 431
СПИНОЗА Б. - I: 484
СПИРИДОНОВ И. В. - I: 161
СТАВИЦКИЙ А. З. - I: 267
СТАЛИН И. В. - I: 11, 68, 161, 170, 217, 239, 284, 285, 287, 288, 291, 343, 346, 374, 478, 479, 481, 497; II: 18
СТАНИСЛАВСКИЙ К. С. - I: 22, 46, 48, 51, 67, 82, 83, 94, 109, 153, 175, 177, 179, 182, 189, 192, 193, 199, 200, 222, 230, 233, 236, 249, 252, 306, 314, 322, 337, 339, 342, 377, 392, 414, 424, 458, 471. 478, 480,
483, 484, 485, 497, 516, 518; II: 6, 8, 43, 60-62, 85, 130, 133, 148, 158, 163, 167-169, 183, 192-194, 198-202, 206, 224, 241, 248, 305-307, 315-318, 322, 324, 328-331, 334, 335, 337, 343-345, 349, 354, 358, 360-362, 368, 370, 407, 414, 416, 523
СТАНИЦЫН В. Я. - II: 202
СТАРОСЕЛЬСКАЯ Н. Д. - I: 225, 324
СТЕБЛЯНКО А. А. - I: 490
СТЕЙНБЕК Д. Э. - I: 79, 167, 221, 271, 299, 514; II: 210
СТАНУКИНАС Л. И. - I: 254
СТЕПАНОВ В. Л. - I: 167, 171
СТЕПАНОВА А. И. - I: 297, 299; II: 165, 202
СТЕЦЕНКО Г. А. - I: 93
СТРЕЛЕР Д. - I: 72, 73, 313, 412
СТРЖЕЛЬЧИК В. И. - I: 21, 22, 29, 32, 42, 62, 129, 169, 194, 211, 215, 216, 221, 251, 261, 265, 268, 269, 273, 364, 373, 389, 402, 416, 421, 422. 434, 437, 441, 477, 485, 523; II: 41, 58, 165, 417, 428, 536, 550, 551, 556, 559
СТРИНДБЕРГ А. - II: 46
СТУКАЛОВ Л. Я. - I: 79, 271, 276, 481; II: 6
СТУРУА Р. Р. - I: 138, 154, 203, 297, 338, 340, 344, 413
СУВОРОВА. В. - I: 103, 208, 372; II: 142, 437, 441
СУВОРОВА М. - I: 323

¶603

¶СУДАКОВ И. Я. - I: 112, 342; II: 187 СУЛАКВЕЛИДЗЕ В. - I: 177 СУЛЕРЖИЦКИЙ Л. А. - II: 130 СУЛИМОВ М. В. - I: 14, 391 II: 426 СУМБАТАШВИЛИ И. Г. - I: 32, 422; II: 45 СУРБАРАН Ф. де - I: 38, 39 СУРГУЧЕВ И. Д. - I: 328 СУРИКОВ В. И. - II: 129 СУРКОВ Е. Д. - I: 120, 299, 512, 513 СУСЛОВ В. А. - I: 498 СУСЛОВ М. А. - 1: 510 СУСЛОВИЧ Р. Р. - I: 61, 62. 64, 277 СУХАНОВ Г. И. - I: 247, 522, 523 СУХОВО-КОБЫЛИН А. В. - I: 28, 272, 409, 419, 468, 485, 486

ТАБАКОВ О. П. - I: 56
ТАБАЧНИКОВ М. Е. - I: 422
ТАБИДЗЕ Г. В. - I: 106
ТАВЕЛЛА М. - I: 413
ТАИРОВ А. Я. - I: 69, 112, 227, 230, 231, 258, 267,
458, 480; II: 51, 350 ТАКСА С. А. - 1: 91, 92 ТАКТАКИШВИЛИ О. В. - I: 107 ТАЛАНОВА В. М. - I: 55, 278 ТАЛЬНИКОВ Д. Л. - I: 389 ТАРАСОВАА. К. - I: 29, 87, 99, 222; II: 202, 349, 350,
553, 554 ТАРАСОВА Т. А. - I: 277, 279, 282, 513 ТАРКОВСКИЙ А. А. - I: 62, 114; II: 522 ТАРХАНОВ М. М. - I: 46, 258; II: 414 ТАТЛИН В. Е. - I: 166, 170, 380, 495, 496 ТАТОСОВ В. М. - 1: 125, 458, 461: II: 53 ТВЕН М. - I: 453, 458 ТЕЛЕШЕВА Е. С. - I: 149 ТЕМИРКАНОВ Ю. Х. - 1: 217, 399, 433, 485, 488,
490 ТЕМКИН Д. - I: 401

ТЕНДРЯКОВ В. Ф. - I: 20, 117, 357, 388, 507; II: 172 ТЕНЯКОВА Н. М. - I: 20, 70, 79, 102, 188, 217, 280,
325, 347, 444, 512 ТЕТРАДЗЕ Т. Г. - I: 177 ТИМИРЯЗЕВ К. А. - I: 386 ТИМЕ Е. И. - I: 277, 288, 434 ТИТОВА В. А. - I: 93, 299 ТИЦИАН В. - II: 134 ТИЩЕНКО Б. И. - I: 422 ТОВСТОНОГОВ А. Г. - I: 41, 72, 77, 79, 105, 135,
291, 299; II: 242 ТОВСТОНОГОВ Г. А. (мл.) - I: 102 ТОВСТОНОГОВА Н. А. - I: 124, 152, 283, 290, 324,
360, 421, 481, 506, 519, 520 ТОКАРЕВА М. И. - I: 208 ТОЛСТИКОВ В. С. - I: 114, 206 ТОЛСТОЙ А. К. - II: 55, 99, 144 ТОЛСТОЙ Л. Н.- 1:, 18, 81, 436, 479, 486, 507; II: 5,
130, 131, 143, 144-146, 162, 166, 173, 209, 210, 312,
321, 345, 347, 361, 383, 430, 442, 451, 468, 475, 478,
492, 503, 505, 508, 511, 516, 518-523, 534 ТОЛУБЕЕВ А. Ю. - I: 300, 303, 305, 358, 416; II: 6,
123, 536, 552, 557, 558 ТОЛУБЕЕВ Ю. В. - I: 40, 63, 135, 324
ТОМОШЕВСКИЙ Ю. В. - I: 305, 463, 492
ТОПОРКОВ В О. - I: 37
ТРАУБЕРГ Л. З. - I: 380
ТРОСТЯНЕЦКИЙ Г. Р. - I: 48, 49, 306, 405, 481;
II: 6-8, 126, 178 ТРОФИМОВ Н. Н. - I: 163, 213, 268, 269, 315, 347,
416, 459, 461, 462, 467, 473, 475, 476; II: 60, 536 ТРОЦКИЙ Л. Д. - I: 170 ТУВИМ Ю. - I: 472 ТУМАНИШВИЛИ М. И. - I: 122, 123, 150, 199, 200,
201, 203, 204, 318, 319, 322, 335, 340, 343, 345, 384,
510; II: 6 ТУМАНОВ И. М. - I: 307 ТУПОЛЕВ А. Н. - II: 187 ТУРГЕНЕВ И. С. - I: 396; И: 129, 143, 183 ТУРКОВА-ШОЛОХОВА С. М. - II: 536 ТЮТЧЕВ Ф. И. - 11: 134, 441 ТУТЫШКИН А. П. - I: 381 ТЫНЯНОВ Ю. Н. - I: 453, 457; II: 143, 407, 408,
411-413

УАЙЛДЕР Т. - I: 11, 204, 234, 514
УИЛЬЯМС Т. - I: 313, 384, 514; II: 134, 155, 336
УЛАНОВА Г. С. - I: 84, 396
УЛЬЯНОВ М. А. - I: 192, 207, 401, 402
УРГАНТ А. Л. - II: 408
УРГАНТ Н. Н.- I: 125, 126, 277
УРУШАДЗЕ Н. А. - I: 59, 124, 150, 151, 153, 192, 320,
322, 324, 501-503 УСАТОВА Н. Н. - I: 213 УСПЕНСКИЙ В. В. - I: 436

ФАВОРСКИЙ В. А. - I: 409, 496
ФАДЕЕВ А. А. - I: 510; II: 213
ФЕДЕРЯЕВА А. А. - II: 430, 456, 457, 468, 487, 490,
510, 518, 535 ФЕДОТОВ П. А. - II: 139-142, 146 ФЕЛЛИНИ Ф.- I: 58, 62, 306, 409, 412, 414, 496;
II: 47 ФЕЛЬЗЕНШТЕЙН В. - I: 159 ФЕРЕ В. Г. - I: 395 ФЕРЕ **М.** Э. - **I:** 395 ФЕТ А. А. - **11:134** ФИГЕЙРЕДО Г. - I: 378 ФИЛАТОВ Л. А. - I: 119 ФИЛЬШТИНСКИЙ В. М. - I: 326 ФИССОН В. И. - И: 6 ФИШЕР Р. Дж. - II: 69, 72, 91 ФОКИН В. В. - I: 57, 154 ФОМЕНКО П. Н. - I: 96, 154, 255; II: 451 ФОМЕНКО Н. - I: 317 ФОРД Г. - I: 454, 458 ФРАТТИ М. - I: 411 ФРЕЙД З. - I: 478 ФРЕЙНДЛИХ А. Б. - I: 61, 119, 120, 138, 140, 213,
325, 347, 382, 402, 416, 462, 467, 468, 476; II: 43 ФРИД Я. Б. - I: 40, 82 ФУРМАН С. А. - I: 26 ФУРЦЕВА Е. А. - I: 201, 259, 265, 437 ФУЧИК Ю. - I: 319, 329, 387

ХАЗАНОВ В. Г. - I: 518

¶ХАЗАНОВ М. И. - II: 430
ХАЙКИН Б. Э. - I: 396
ХАМАРМЕР Я. С. - 1: 61, 277
ХАНТЕР Т. - II: 326, 392
ХАНУШКЕВИЧ А. - I: 118; II: 43, 44, 248, 331
ХАРАДЗЕ Н. В. - I: 106
ХАРИТОНОВ В. В. - I: 61, 277
ХАРЛАМОВА В. А. - I: 525
ХАРРИС Р. - 1: 434
ХАЧАТУРЯН А. И. - I: 396
ХЕЙФЕЦ Л. Е. - I: 97, 103, 413
ХЕЙФИЦ И. Е. - I: 380, 386
ХЕЛЛМАН Л. - I: 502
ХЕМИНГУЭЙ Э. - I: 338, 441-443, 511; II: 15
ХИЛЬ Э. А. - 1: 242
ХЛЕБНИКОВ В. - II: 136
ХМЕЛЕВ Н. П. - I: 29, 112, 140, 222, 387, 517; II: 202,
350, 392 ХМЕЛИК А. Г. - I: 52, 95, 315 ХОДЖА-ЭЙНАТОВ Л. А. - I: 396 ХОЛЛ П. - II: 170 ХОРАВА А. А. - I: 47, 106, 108, 123, 124, 150, 151,
200, 201, 285, 321, 334, 335, 337, 342 ХРАПЧЕНКО М. Б. - I: 503, 505 ХРУЩЕВ Н. С. - I: 10, 128, 437 ХУЦИЕВ М. М. - I: 106, 154, 460

ЦАГАРЕЛИ А. А. - II: 330
ЦАРЕВ М. И. - I: 87, 99, 518
ЦВЕЙГ С. - I: 422
ЦВЕТАЕВА М. И. - I: 306; II: 136, 142
ЦЕЙТЛИН С. И. - I: 201
ЦЕПКОВ Н. - I: 407
ЦЕРЕТЕЛИ Г. Е. - I: 339
ЦИМБАЛ И. С. - I: 329, 333
ЦИМБАЛ С. Л. - Г. 329
ЦИОНСКИЙ И. Г. - I: 253, 254
ЦХВИРАВАШВИЛИ Г. З. - I: 488

ЧААДАЕВ П. Я. - I: 453, 455, 456, 458
ЧАБУКИАНИ В. М. - I: 122, 335
ЧАВЧАВАДЗЕ И. Г. - I: 323
ЧАВЧАНИДЗЕ А. - I: 180

ЧАВЧАНИДЗЕ И. - I: 149
ЧАЙКОВСКИЙ П. И. - I: 203, 399, 401, 433; II: 56,
57 ЧАКВЕТАДЗЕ Г. С. - II: 126, 218 ЧАКОВСКИЙ А. Б. - I: 514 ЧАПЕК К. - I: 434; II: 353 ЧАПЛИН Ч. С. - I: 161, 487; II: 61 ЧАРКВИАНИ К. Н. - I: 183 ЧАХАВА М. В. - I: 149, 151, 178, 180, 205, 320, 334,
346 ЧЕГОДАЕВ А. Д. - 1: 409, 496 ЧЕЖЕГОВ М. В. - I: 380 ЧЕМБЕРЛЕН Д. - II: 17 ЧЕПУРОВ А. А. - I: 252 ЧЕРКАСОВ Н. К. - 1: 135, 344, 386 ЧЕРКАСОВ С. М. - I: 98 ЧЕРКЕЗИШВИЛИ Е. А. - 1: 46, 47 ЧЕРНОЗЕМОВ К. Н. - И: 536, 552 ЧЕРНЫШЕВСКИЙ Н Г. - I: 95
ЧЕРНЯДЕВ В. К. - II: 10, 22
ЧЕРЧИЛЛЬ У. - II: 434
ЧЕТВЕРИКОВ В. А. - I: 135, 136
ЧЕХОВА. П. - I: 24, 81, 138, 149, 150, 155, 200, 222, 275, 312, 339, 354, 356, 364, 368, 369, 370, 371, 411, 415, 479, 487; II: 11, 17, 29, 30, 34, 43, 52, 58, 61, 62, 65, 113, 114, 162, 171, 173, 183, 188, 198, 201, 205, 206, 218, 221, 224-227, 230-234, 236-238, 246-251, 255-261, 263-266, 296, 309, 315, 325-327, 331, 336, 337, 350, 354, 356, 361, 365, 368, 370-373, 377, 378, 383-385, 405, 407, 414, 415, 422-424
ЧЕХОВ М. А. - I: 16, 27, 341, 342
ЧИКОБАБА А. А.- I: 183
ЧИРСКОВ Б. Ф. - I: 503
ЧУДАКОВ Е. К. - I: 258; И: 123, 430, 490, 492, 500, 536, 548, 551
ЧУЛАКИ М. И. - I: 396
ЧУРИКОВА И. М. - II: 267
ЧХЕИДЗЕ Н. Г. - I: 205
ЧХЕИДЗЕ Р. Д. - I: 150, 199, 203, 204, 336, 346; II: 6
ЧХЕИДЗЕ Т. Н. - I: 203, 205, 209, 213, 239, 297, 299, 328, 340, 343, 346, 373, 384, 438, 452, 514, 515
ЧХЕИДЗЕ У. В. - I: 341, 342

ШАБАЛИНА В. Б. - I: 48, 309, 462, 464; II: 6, 126,
162 ШАГАЛ М. 3. - I: 170, 491 ШАГИНЯН А. Г. - I: 278 ШАЛЯПИН Ф. И. - I: 20, 406, 485 ШАНШИАШВИЛИ С. И. - I: 342 ШАНЯВСКИЙ Е. - I: 520 ШАПАНИС М. - I: 130 ШАПИРО А. Я. - I: 65 ШАПИРО В. М.- II: 126, 251 ШАРКО 3. М. - I: 29, 86, 210, 215, 265, 269, 279, 315,
317, 347, 357, 361, 364, 402, 416, 441, 487; II: 361 ШАТРОВ М. Ф. - I: 419; И: 37 ШАУРО В. Ф. - I: 26 ШАХ-АЗИЗОВ К. Я. - I: 108, 123, 201, 204, 222, 229,
259, 285, 366-368, 370, 371 ШАХ-АЗИЗОВА Т. К. - I: 366 ШАХНАЗАРОВ Г. Х. - I: 509 ШАХОВА Н. М. - I: 44
ШВАРЦ Д. М. - I: 37, 57, 91, 101, 117, 126, 132, 139, 146, 163, 164, 171, 195, 198, 202, 207, 211, 217, 221, 232, 240, 244, 245, 252-254, 257, 262, 330, 344, 357, 361, 372, 390, 392, 404, 405, 411, 462, 463, 466, 475, 476, 489, 507, 513; II: 7, 172, 342, 486, 504, 512, 516, 517, 519, 521, 527, 536, 537, 558, 562 ШВАРЦ Е. Л. - I: 509 ШВАРЦ Е. А. - I: 324, 391, 392; И: 241 ШВАРЦ И. И. - I: 217, 394, 395, 402, 421, 422, 458 ШВАРЦ Л. Я. - 1: 299 ШВЫДКОЙ М. Е. - I: 518 ШЕВАРНАДЗЕ Э. А. - I: 283 ШЕВЧЕНКО Т. Г. - I: 60 ШЕВЧУК Ю. Н. - I: 186
ШЕКСПИРУ.-1:79, 93, 172, 190,200,211,241,276, 287, 296, 338, 339, 415, 448; II: 11, 133, 134, 142-144, 149, 169, 188, 205, 209, 218, 220, 333, 337, 345, 506

¶ШЕНГЕЛАЯ Н. М. - I: 106
ШЕСТАКОВ А. А. - I: 277
ШЕСТАКОВА Т. Б. - I: 313
ШЕФФЕР П. - I: 520
ШИЛЛЕР И. К. - I: 448
ШИЛЛЕР Ф. - I: 123, 200, 296, 448-452; II: 170
ШИЛОВ Ю. Т. - II: 126, 322
ШИМБАРЕВИЧ И. Н. - I: 4, 6, 139, 240, 314, 324,
404, 430 ШИРЯЕВ Н. А. - I: 238 ШИФФЕРС Е. Л. - I: 82, 95, 274, 276, 277, 281, 282;
II: 6 ШИШИГИН Ф. Е. - I: 38 ШИШКИН И. И. - I: 203; II: 45, 129, 217 ШКЛОВСКИЙ В. Б. - I: 19 ШКОМОВА А. В. - I: 299; II: 430, 495, 529, 535 ШЛЕПЯНОВ И. Ю. - I: 215, 378 ШМИДТ Г. - I: 414 ШМОЙЛОВ М. Г. - И: 426 ШНАЙДЕР А. - I: 238, 413 ШНИТКЕ А. Г. - I: 431 ШОЛОМ-АЛЕЙХЕМ - II: 147 ШОЛОХОВ М. А. - I: 237, 490, 507; II: 421, 536, 542,
562, 563, 565 ШОПЕН Ф. - I: 386, 391 ШОПЕНГАУЭР А. - I: 24 ШОСТАКОВИЧ Д. Д. - I: 396, 398, 400, 431; II: 27,
190 ШОСТАКОВИЧ М. Д. - I: 395 ШОУ Б. Д. - I: 171, 328, 444; II: 335 ШТАЙН П. - I: 487; II: 336 ШТЕНБЕРГ И. В. - I: 106 ШТИЛЬ Г. А. - I: 132, 358; II: 430-437, 439, 440, 442,
443, 446, 448, 450-454, 459, 461-464, 471, 479,
491-493, 502, 503, 507, 513, 515, 517, 518, 526, 527,
529, 533, 536, 538 ШТРАУС И. - I: 126 ШТРОУКС К. Х. - I: 11 ШУВАЛОВА Л. П. - I: 328, 421 ШУКШИН В. М. - I: 422, 509, 510; II: 172, 173, 207,
326, 337, 392-397, 400, 402, 417, 421, 424 ШУЛЬЖЕНКО К. И. - I: 359 ШУРИНОВА Л. В. - И: 126, 174, 313

ЩЕНИОВСКИЙ Т.-К. 3. - I: 21 ЩЕПКИН М. С. - I: 16; II: 133 ЩЕПКИНА-КУПЕРНИК Т. Л. - II: 143
¶ЩЕРБАКОВ К. А. - I: 373, 388 ЩЕРБАКОВ П. И. - I: 56 ЩЕРБАКОВА Г. Н. - 1: 98 ЩЕРБИНА В. Р. - I: 479 ЩУКИН Б. В. - II: 334

ЭЙНШТЕЙН А. - II: 207, 240
ЭЛИАСБЕРГ К. И. - I: 396
ЭЛЬ ГРЕКО Д. - И: 135, 136
ЭНГЕЛЬС Ф. - I: 447, 448
ЭРЕНБУРГ Л. Б. - II: 6
ЭРКЕНЬ И. - I: 362, 413, 508; II: 207
ЭРМЛЕР Ф. М. - I: 380
ЭТКИНД Е. Г. - I: ИЗ
ЭФРОС А. В. - I: 58, 64, 65, 72, 75, 78, 83, 90, 93, 99, 100, 101, 113, 201, 206-208, 257, 263, 296, 308, 309, 367, 415, 488, 496; II: 62, 215, 247, 331, 349, 350, 361, 380

ЮЗОВСКИЙ И. И. - I: 108
ЮНОВИЧ С. М. - I: 167, 168, 221, 381, 422
ЮРАСОВА Г. А. - I: 387
ЮРСКИЙ С. Ю. - I: 15, 16, 26, 29, 31, 40, 70, 79, 94, 108, ПО, 113, 128, 142, 211, 246, 252, 265, 267, 269, 270, 281, 282, 355, 371, 374, 383, 385, 386, 391, 400, 416, 436, 439, 444, 458, 460, 461, 478, 511, 512; II: 6, 29, 41, 48, 165, 168, 350, 351, 376, 417, 428
ЮРСКИЙ Ю. С. - I: 375, 478
ЮРЬЕВ Ю. М. - II: 71, 72
ЮТКЕВИЧ С. И. - I: 337, 340
ЮФИТ А. 3. - I: 296, 405

ЮШКОВ В. Л. - I: 136; II: 536, 552

ЯГОДА Г. Г. - II: 564
ЯКОБСОН Л. В. - I: 296, 396, 397
ЯКОВЛЕВ А. А. - I: 61, 490
ЯКОВЛЕВА Г. В. - I: 207, 493
ЯКОВЛЕВ Ю. Я. - II: 325
ЯКУБОВСКАЯ О. Я. - I: 182
ЯНОВСКАЯ Г. Н. - I: 61, 62, 64-79, 95, 299, 481;
II: 6 ЯНОКОПУЛОС А. М. - II: 456, 542, 544 ЯНСОНС А. К. - I: 396, 401 ЯНШИН М. М. - II: 165, 202 ЯРОЦКИЙ Е. - I: 491
ЯСАГАШВИЛИ Н. - I: 177 ЯХОНТОВ В. Н. - II: 159

¶СОДЕРЖАНИЕ

Реинкарнация творческой жизни 5

Уроки. 1972-1974 9

Уроки. 1974-1977 125

История лошади. Запись репетиций 429

Тихий Дон. Запись репетиций 535

Приложения

Постановки Г. А. Товстоногова 569

Зарубежные поездки Г. А. Товстаногова 579

Указатель пьес, литературных произведений, кино- и телефильмов 584

Указатель имен 594

¶Георгий Товстоногов репетирует и учит. Литературная запись С. М. Лосева. Санкт-Петербург: «Балтийские сезоны». 2007. — 608 стр., илл.

ISBN 978-5-903368-04-4

Книга посвящена выдающемуся петербургскому режиссеру, который был также замечательным педагогом, воспитавшим несколько поколений мастеров театра. Режиссерские уроки Г. А. Товстоногова в течение ряда лет записывал его аспирант Семен Лосев, ныне возглавляющий театр в Старом Осколе. Впервые публикуемые записи репетиций Товстоногова легли в основу настоящего тома (первый том — «Георгий Товстоногов. Собирательный портрет», вышедший в 2006 году, включает, главным образом, воспоминания). Помимо записей занятий со студентами в ЛГИТМиКе, собеседований и встреч с коллегами, в книгу вошли никогда не публиковавшиеся записи репетиций знаменитых спектаклей «История лошади» и «Тихий Дон», на которые в 1970-е годы в БДТ присутствовали аспиранты и студенты. Это тоже - уроки Товстоногова, учиться у которого продолжают и нынешние актеры и режиссеры.
Книга будет интересна как специалистам, режиссерам, студентам, так и всем любителям российского театра.

ББК 85ю334.3 УДК 792

Технический редактор *В. Дзяк*
Корректоры: *С. Мишеева, В. Сергеечева*
Компьютерная верстка: *С. Арефьев, И. Близнецова*

НП «Балтийские сезоны» Санкт-Петербург 191023
Пл. Островского, 9 e-mail: alexeeva@hotbox.ru Тел./факс (812) 713-43-46

Подписано в печать 08.06.2007. Формат 70x100 1/16
Бумага офсетная. Объем 49 усл. печ. листов
Тираж 1000 экз.

Заказ № 1897

Отпечатано с готовых диапозитивов
в ОАО «Издательско-полиграфическое предприятие «Искусство России»»
198099 Санкт-Петербург, ул. Промышленная, д. 38, корп.2

¶