

Г. ТОВСТОГОЛОВ

ЗЕРКАЛО
СЛЕДЫ²



Г. ТОВСТОНОГОВ
ЗЕРКАЛО
СЦЕНЫ 2

СТАТЬИ
 ЗАПИСИ РЕПЕТИЦИЙ
 «ИСКУССТВО»

Ленинградское отделение 1984

2-е издание, дополненное и исправленное Составитель Ю. С. РЫБАКОВ Художник Д. М. ПЛАКСИН Фото Б. Н. СТУКАЛОВА

Сборник составляют избранные литературные произведения выдающегося советского режиссера, Героя Социалистического Труда, лауреата Ленинской премии и Государственных премий СССР, народного артиста СССР Г. А. Товстоногова.

Вторая книга содержит статьи и выступления проблемного и общетеоретического характера, режиссерские экспликации, записи репетиций. Состав книги расширен по сравнению с первым изданием: в него входят новые статьи «Открытие», «Как разговаривать с классиком?» и записи репетиций спектакля «Дядя Ваня». Дополнены также список спектаклей, поставленных Г. А. Товстоноговым, и список его литературных работ.

Книга рассчитана на специалистов, а также на читателей, интересующихся театральным искусством.

4907000000-055 025(01)-84

85-84

© «Искусство», 1980 г. © «Искусство», 1984 г., пспр., доп.

СОДЕРЖАНИЕ

Призвание театра5

Про это13

Открытие16

Призвание театра

Как найти кратчайший путь к сердцу и разуму своих современников? Что надо сделать для того, чтобы наше искусство было созвучным и необходимым своей эпохе?

Все мы, конечно же, хорошо понимаем, в чем состоит призвание и назначение театра и что от него, театра, ждет зритель. Но каждая осень — начало очередного сезона — неумолимо ставит те же извечные вопросы и требует поиска новых ответов.

Такова природа театра: сегодня ему тесны вчерашние рамки, а завтра будут не впору сегодняшние. Каждая пьеса может пройти и сто и тысячу раз, однако невозможно создать «театр повторного спектакля». Общение живых людей с живыми людьми — а только при этом условии может состояться театральное представление — уникально и неповторимо, как сама жизнь.

Поэтому и новая пьеса, и новый сезон, и новый зритель — всегда чистый лист бумаги, ждущий иного уровня знаний, иной Свежести восприятия мира, иной глубины обобщений. Хотя, казалось бы, вот уже не одно тысячелетие неизменны компоненты, из которых складывается спектакль. Но ведь и великие поэты, заново открывающие мир, пользуются всего-навсего словами.

В последнее время участились сетования на то, что, отказавшись от былых штампов, театр оброс свежими. В доказательство приводится целый реестр: отсутствие занавеса, условное оформление, кинопроекция, вертящийся круг.

Действительно, за минувшие несколько лет утвердилось некая униформа театрального зрелища, что, с одной стороны, свидетельствует о поиске современных средств выразительности, а с другой стороны, подтверждает известную истину: новация нередко порождает эпигонство. Появился удачный спектакль, Скажем, без занавеса, и иные ремесленники, решив, что секрет успеха именно в этом, запускают чужую находку в «серийное производство».

3

Но мы-то, профессионалы, обязаны разобраться в сути явления, дать себе отчет: в плохих спектаклях нас раздражает отсутствие не занавеса, а большой гражданской мысли, самостоятельного художественного замысла. Если бы беда заключалась в занавесе, проблема решалась бы куда как просто: взяли несколько метров плюша да и завесили от неглубокого взгляда серьезные пробелы сценического зрелища.

Нельзя исследовать достоинства формы изолированно от содержания. Выразительные средства сами по себе ни хороши и ни плохи: их качества определяются только соотношением с идеей пьесы, со смыслом, заложенным в произведении, со строем мыслей, особенностями мироощущения и поэтики данного автора.

Условные декорации или «всамделишные» березы, вертящийся или статичный сценический круг сами по себе не способны превратить спектакль в новаторский или старомодный, в яркий или серый. Штамп произрастает там, где спектакль появляется на свет без четкого и глубокого идейного замысла и собственного художественного решения.

Ремесленничество неизбежно, если театр не озабочен поиском правды и поэзии живой жизни, если художник не идет от наблюдений и размышлений над действительностью, а пользуется вторичными литературными ассоциациями.

У театра есть «враг». Разбудите среди ночи любого режиссера, и он, не открывая глаз, назовет вам этого «врага»: драматургия.

Вот уже две с половиной тысячи лет, то есть ровно столько, сколько существует театр, драматургия мешает ему шагать к вершинам. Она вечно «отстает», «не поспевает за бегом времени», она постоянно «в большом долгу», она «идет не в ногу», она «плетется в хвосте».

Так и сейчас. Если бы ко мне или к любому из моих коллег явился Дед Мороз и спросил, какой подарок достать из волшебной сумы, мы ответили бы хором и без запинки: хорошую пьесу. Ту, заветную, единственную, где словам тесно, а мыслям просторно. Которая поможет

театру и людям сделать еще один шаг навстречу красоте и гармонии человеческого духа. Которую нельзя не поставить.

И все-таки мне хочется хоть один раз нарушить эту добрую многовековую традицию. Конечно, куда приятнее в разговоре о путях современного театра выпустить очередную обойму в сторону секции драматургов Союза писателей. Нас, мол, театров, много, а пьес — мало; мы — яркие, а пьесы — серые; мы — разные, а пьесы — одинаковые.

Представим себе такую невероятную картину: в каждой литературной части ждут своей очереди, ну, скажем, три современные пьесы, равные по художественным достоинствам «Чайке» и «Оптимистической трагедии». Сможем ли мы тогда свалить все

4

пустующие кресла в партерах и галерках на головы драматических писателей?

Очень трудно не повторяться, делая театр.

Еще сложнее избежать цитат и банальности, размышляя о театре. А может, и не надо претендовать на оригинальность?

Не следует, на мой взгляд, в искусстве хвастаться «таким-то количеством спектаклей на такую-то тему». Стремиться следует к торжеству мастерства, подлинного, идейного. Ибо ничто так не компрометирует мысль, идею, как серые, неточные, фальшивые слова. Слова — одежда фактов, сказал Горький. Эта формула применима и к языку сценического искусства, где, как и во всякой поэзии, одинаково важно не только что сказать, но и как сказать.

Минули или почти минули времена, когда всякий разговор об образности объявлялся чуть ли не проповедью формализма. Злободневность темы перестает служить спасательным поясом для авторов. Усердного копииста постепенно сменяет театр поэтический, многокрасочный, полимерный.

Однако здесь неумолимо действует и обратная связь. Самая великолепная форма ничего не стоит, если она не подчинена масштабной идее. Не к месту применяемые вращения сценического круга не в состоянии заменить сложных психологических поворотов, а световой занавес — блеска авторской мысли. В сегодняшней практике такие примеры, к сожалению, найти можно.

Уж слишком просто стало иной раз прослыть новатором.

Берется пьеса, можно новая, но лучше всего известная. Изучается — очень приблизительно — история ее сценической жизни. Потом выворачивается наизнанку драматург (почему и удобнее брать покойного писателя — он не пожалуется). Потом создается действие с единственной сверхзадачей: «Чтобы не как во МХАТе». Причем выбор способов ниспровержения авторитетов безграничен, особенно если казна театра так же богата, как и фантазия постановщика.

Пусть многим зрелище не понравится. Некоторые все равно изрекут: «Свежо! Необычно!» Искомый результат достигнут: произведение объявляется спорным. Теперь режиссер может ложиться спать спокойно: лавры Колумба у него в кармане.

Дабы не быть неправильно истолкованным, спешу оговориться: я не против полемичности в самом искусстве и вокруг него. Наоборот, я — за. Лишь бы спорность возникла от существа, а не от желания быть заметным.

Если в процессе работы режиссер занят самовыявлением, а не извлечением, утверждением истины, актеры почувствуют это. И как бы ни был ловко и ладно сколочен спектакль, зритель рано или поздно обнаружит внутреннюю пустоту его строителей. Вне большой мысли нет художественного образа, а ложная идея ничуть не лучше безыдейности.

5

Такие тенденции не только оказывают вредное, а то и губительное влияние на отдельные талантливые судьбы и художественные вкусы. Опасно другое: слишком модные (они же — псевдоспорные) произведения смещают порой эстетические критерии. Не знаешь, как поступить. Откровенно не примешь, не пойдешь на компромисс — прослывешь ретроградом, да не просто прослывешь, а вроде и в самом деле станешь. Ведь автор-то, явно одаренный, бунтует против рутины (что всегда хочется от всей души поддержать), стремится к непроложенным тропинкам (а если завели они его не туда, это, как говорится, другой вопрос).

Не выскажешь своих сомнений — согрешишь против собственной совести, против объективности.

Так и остаешься перед дилеммой: с одной стороны так, с другой — эдак. А ведь не должно существовать взаимоисключающих сторон!

В кардинальных вопросах советские художники исповедуют единую веру, стоят на одной идеологической платформе. Социалистический реализм, истинная, а не декларативная партийность творчества — вот наша общая вера. Призывая к художественному многообразию, к процветанию разных жанров и стилей, нетождественных индивидуальностей, мы не имеем права сдавать те принципиальные позиции, на которых стояло и будет стоять отечественное реалистическое искусство. Наш спор о выборе изобразительных средств ни в коей мере не должен восприниматься как личные обиды, переходить в распри.

Без новаторства любая традиция мертва. Но наше сегодняшнее мастерство может основываться только на том, что накоплено предыдущими поколениями. Неразумно изобретать самому серп, когда давно придумай комбайн. Глупо и расточительно каждый раз начинать с нуля, пренебрегая уже открытым, завоеванным, понятием.

Из спектакля, где режиссер — самодержец и деспот, уходит тот кислород, тот целебный источник, откуда во все времена черпал свои живительные силы русский и — позднее — советский театр. Ни одна из проблем поиска новых выразительных средств, ни один из методов современной режиссуры не обретет реальности, не принесет плодов, если не будет выявлен через актера. Почему так внимательно, вдумчиво следят за нашими премьерными зарубежные коллеги? Потому что в лучших наших постановках режиссерский замысел и образный ход, сколь бы самобытным и ярким он ни был, всегда помножены на равнодушное сердце актера, на его гражданское мироощущение, на психологию.

Сошлюсь на примеры из собственной практики. Мне трудно судить о месте Ленинградского Большого драматического театра имени М. Горького в сегодняшнем сценическом искусстве, но я убежден: «Идиот» и «Горе от ума» не завоевали бы такого признания, если бы к зрителю не вышли такие крупные, мысля-

6

щие, чувствующие личности, как Кирилл Лавров, Евгений Лебедев, Иннокентий Смоктуновский, Сергей Юрский и другие — не исполнители, нет! — а равноправные соавторы спектаклей.

Уход некоторых нынешних спектаклей от Станиславского — еще не истребленная реакция на ту догму, в какую одно время волею обстоятельств превратили гениальное учение реформатора русского театра (на нем, кстати, зиждется все мировое прогрессивное сценическое искусство, да и кинематограф тоже без него развиваться сегодня не может). Существовавшая в ту пору практика не во всем подтверждала тезисы, провозглашаемые с кафедр. Возникало несоответствие между теорией и практикой, подрывающее авторитет самого учения. Тогда дело доходило прямо-таки до курьезов. Ретивые, но невежественные директора вешивали за кулисами примерно такие распоряжения: «С 10 февраля приказываю всем артистам играть по системе Станиславского».

В этом меньше всего виноват сам Станиславский. Теперь, кажется, нам окончательно пора понять: отказываться следует не от Станиславского, ибо открытые им законы воспроизведения жизни человеческого духа вечны, а от вульгарных способов пользования им, от фарисейского толкования его методологии. Само собой разумеется, что это не освобождает нас от поисков, ибо всякое учение сильно, если оно развивается, если оно — в пути.

Нас волнует — не может не волновать — вечный вопрос художников всех эпох: что современно? Каждый прокладывает свою дорогу к истине. Основные принципы реализма не разрушаются, а укрепляются, если их открывать вновь и вновь.

Да, современность сегодня не в декларативности, не в иллюзорном правдоподобию. Ищутся и уже обозначились некоторые черты лица современного театра, стремящегося к поэтической правде жизни. Лаконизм, максимальная очищенность и конкретность выразительных средств, «говорящая» деталь, вырастающая в реалистический символ,

интеллектуализм актерского исполнения. Но все эти признаки в конце концов все равно обернутся ремесленничеством, если произведение несовременно в самом главном, если автор его не участвует в битвах своей эпохи. Идеинная направленность, воздух времени, которым дышат твои современники,— вот откуда начинается (или не начинается) искусство.

Здесь я вынужден все-таки нарушить благородное обещание, данное в начале настоящих заметок. Нет, никак не обойтись без обращения к писателям ни в самом нашем деле, ни в беседе о его нуждах и болезнях.

Театр может существовать — худо-бедно — без денег, без молодой героини и даже без главного режиссера (увы, такие случаи наблюдаются). Но без пьесы — никогда, как ваятель — без гипса, как хлебороб — без земли и семян. Может, театр

7

действительно начинается с вешалки, но только тот, у которого есть пьеса.

Современная пьеса и хорошая пьеса — понятия далеко не всегда тождественные. Здесь, как в каждом большом деле, главенствующая роль принадлежит мастерству.

Несовременность по самой сути, а не по внешним приметам — вот что, на мой взгляд, делает пьесу неинтересной зрителю. Человек второй половины XX века, хочет он этого или нет, ежедневно получает огромное количество информации — из газет, книг, радио, кино, телевидения, да просто из окружающей его жизни. Драматурги же почему-то эту осведомленность зрителя не учитывают, поэтому их произведения порой антиинтеллектуальны, хотя речь часто в них идет о делах сегодняшних.

Герои многих пьес, принадлежащих подчас даже перу маститых и признанных драматургов, порой заняты разрешением конфликта хоть и реального, но уже ликвидированного или во всяком случае замеченного партией и государством. Искусство может влиять на жизнь, если оно проникает вглубь, угадывает тенденции скрытые; если же оно идет вслед событиям, оно, по-моему, теряет кровную связь с жизнью народа, становится в лучшем случае плакатом, инструкцией.

Меня очень беспокоит часто встречаемое упрощенное понимание функций искусства в обществе.

— Хорошо, что вы поставили Горького,— говорят некоторые.— Но когда же выйдет спектакль, помогающий нашему зрителю решать злободневные вопросы?

По-моему, так утилитарно рассматривать пользу театра нельзя. Трудно требовать, чтобы, посмотрев спектакль, наутро человек побежал на службу воплощать преподанные со сцены уроки.

Сегодняшний зритель завоевал право на подлинную сложность. Если можно с ходу сказать, про что написана пьеса, значит, она не отличается особым богатством содержания. В самом деле, разве можно определить «Войну и мир» как произведение только о патриотизме? Ведь тем самым мы выхолащиваем, обкрадываем суть, смысл творчества Толстого.

Искусство — пропаганда в высшем смысле слова. Без этого высшего смысла нет искусства. Оно не может ограничиваться выполнением чисто познавательных и популяризаторских функций (для этого существуют другие формы пропаганды). Оно перестает быть искусством, если не проникает в сложные сферы мышления, если глубинная философия подменяется простой моралью, инструкцией.

Чем привлекательны лучшие литературные, сценические герои прошлых лет, почему так щедро обогатили они наш душевный опыт, надолго стали верными и нужными спутниками? Очевидно, прежде всего потому, что в их внутреннем мире отразилась и сконцентрировалась эпоха, их породившая. Ведь из-

8

вестно, что абстрактных героев не бывает, и только тот воссозданный искусством характер сохраняет свое гражданское, нравственное влияние, способность воздействовать на людей последующих поколений, который связан со своим временем тысячей неразрывных нитей, несет в себе характерные его черты. Общечеловеческое без конкретно-исторического не существует.

Но случается, в какой-то момент этот характер, именно в силу своей значительности,

жизненности, столь прочно овладевает нами, что мы, порой для себя незаметно, начинаем ожидать, требовать не появления новых героев такой же силы и наполненности, а копирования эталонов. В художественной практике такая инерция мышления приводит к попыткам, впрочем предпринимаемым обычно с наилучшими намерениями, вырвать героя из контекста одной эпохи, нарушив при этом их сложные и многообразные взаимосвязи, и механически пересадить в другую. В результате и герой и эпоха оказываются чрезвычайно обедненными. Время не стоит на месте, и герой советской драматургии (будем сейчас говорить о ней), увиденный в реальной действительности, сохраняя преемственность в вещах главных, основополагающих, развивается, изменяется во времени, что-то теряя, от чего-то избавляясь, многое накапливая и приобретая. Причем он, герой этот, должен развиваться быстрее, чем когда бы то ни было: наше общественное устройство создает наилучшие условия для всестороннего раскрытия человеческой личности, и произведения драматургии, естественно, запечатлевают эти жизненные процессы.

Сохраняя в поле зрения непреходящее, общее, искусство обязано улавливать такие вот изменения, осмысливать их — только тогда мы создадим произведения, которые достойно и истинно художественно представили бы наше сегодня.

Естественно, создание на театральной сцене характера, выражающего время в его развитии, — сложнейшее дело, самое, может быть, сложное в нашей работе. Часто не хватает таланта, умения мыслить на заданном современностью уровне. Легко ошибиться, принять случайное за закономерное или, напротив, недооценить то, что действительно прочно и основательно входит в жизнь. Говорить о подобных ошибках необходимо, и оценивать их следует нелицеприятно, руководствуясь единственно верными марксистско-ленинскими эстетическими принципами. Желание искусственно оградиться от критики или оградить художника от нее никогда не шло на пользу искусству. И здесь очень важно не допускать упомянутой инерции мышления, ибо она неизбежно будет задерживать искусство на уже завоеванных, уже освоенных рубежах.

Сферы действительности, в которых предпринимает художник исследования человеческой души, предельно многообразны. Скажем, в одном случае герой будет увиден, осмыслен в момент свершения им главного дела жизни, наивысшего проявления всех

9

душевных потенции, в другом — пьеса, спектакль запечатлевают будни, каждодневный быт героя. Разные художники, в силу особенностей своего дарования, отдают предпочтение тому или другому подходу, и никак нельзя с абстрактной категоричностью утверждать, что один подход в принципе заведомо лучше, а другой хуже.

Это азбука творчества, но тем не менее и сейчас еще в театральной среде приходится, например, сталкиваться с абстрактной, на мой взгляд, тематической классификацией: пьеса «на рабочую тему», пьеса «на колхозную тему», пьеса на «морально-бытовую тему» и т. д. При этом первые две категории относятся к генеральному направлению театра, показывающему героические свершения народа, третья же подвергается сомнению, как имеющая, в общем-то, право на существование, но постольку-поскольку, ограничено, не слишком распространено... В такую схему легко, конечно, втиснуть драматургию заурядную и не поднимающуюся до постижения глубин человеческого характера. Не сопротивляясь раскладыванию ее по удобным для вульгарной критики полочкам, подобная драматургия уже одним этим выдает свою нежизненность, заданность. Но вот, представьте себе, речь идет, скажем, о Горьком. Что же — записать пьесу «Враги» в «рабочую» рубрику, а пьесу «Мещане» в семейную, «морально-бытовую», объявив на этом основании одну генеральной, а другую побочной? Неправоммерность подобного деления в данном случае самоочевидна, как и в любом другом случае, когда мы сталкиваемся с классикой, настоящей, большой литературой.

Можно об обычном дне обычной семьи написать так, что получится произведение огромного внутреннего масштаба, философского наполнения. Можно значительнейшее историческое событие низвести до мелкозлободневного уровня, подменить масштабность помпезностью. И в то же время исторические свершения становятся достоянием такой большой

драматургии, как «Оптимистическая трагедия», а пьесы на «семейную» тему, обладающие внешними приметами современного быта, не поднимаются порой выше мещанского морализирования. Тема, сюжет, место действия, избранный материал могут быть глобальны или локальны. Решает в конечном итоге мера таланта художника, партийность его позиции, его верность марксистско-ленинскому мировоззрению и принципам социалистического реализма.

К тому же, на мой взгляд, просто невозможно представить себе серьезную пьесу о жизни современного рабочего, например, которая не затрагивала бы проблем этики и морали. В серьезном искусстве социальное вообще немыслимо без нравственного. Сегодня воспитание коммунистической морали, борьба за души людей — одна из важнейших задач нашего общества, а следовательно, и нашего искусства. И надо давать решительный отпор любым попыткам отодвинуть ее на задний план, объ-

10

явить второстепенной, не генеральной, из каких бы благих намерений и добросовестных заблуждений такие попытки ни проистекали.

Схематизм мышления, коль скоро речь идет о герое современной драмы, обнаруживается, помимо прочего, и в сознательном или бессознательном стремлении спрямить его путь, убрать препятствия — из опасения, как бы картина борьбы, преодоления препятствий не представила бы этот путь слишком трудным, не бросила бы таким образом тень на нашу действительность в целом. Подобный взгляд на вещи грешит и непониманием диалектики развития нашей жизни, и пренебрежением элементарными эстетическими законами.

Мы успешно строим новое общество, новую жизнь. Цель ясна и определена, компас надежен и верен. Но ведь мы первопроходцы, мы прокладываем путь, впереди нас никого нет... Так как же в этом движении — без препятствий и неожиданностей, без яростных столкновений со старым! И тяжесть борьбы ложится прежде всего на плечи самых передовых и самых лучших, выковывает их характеры, закаляет нравственность и убеждения. Кому же нужно, от кого нужно скрывать это? И разве сглаживание углов, замалчивание реальных сложностей нашего развития, разве все это не принижает советского человека, созидателя и творца, не мельчит истинных масштабов его дел и свершений?

Да, мельчит и принижает, и сама природа драматического искусства очень чутко реагирует на такое принижение, делает очевидным, беспощадно разоблачает его. Ведь конфликт — основа драматургии, выявление человеческого характера в сценическом произведении помимо конфликта немыслимо. Живой человеческий характер в театральном произведении не состоится, если автор не даст возможности герою проявить себя в действии. Положительным характеристикам зритель в этом случае должен верить на слово, а декларациям в театре кто ж поверит...

Здесь мы сталкиваемся с прямолинейным и утилитарным пониманием оптимизма, не считающимся со спецификой художественного творчества. С пониманием, следуя которому легко перейти грань, отделяющую оптимизм от самодовольства и самоуспокоенности. Искусство выражает общие тенденции, общие процессы через индивидуальные человеческие судьбы; оставаясь искусством, оно не имеет права игнорировать бесконечное многообразие этих судеб. В конце концов, в ситуации данной пьесы герой может даже потерпеть поражение. Поражение или победа героя в пьесе сами по себе еще не определяют ее духа, ее направленности. Важны те гражданские, нравственные уроки, которые станут достоянием зрительного зала. Мужество, любовь к жизни, уверенность может нести и радостный, и драматичный финал. Оптимистическое мироощущение, естественное и принципиальное для советского художника, выражается опять-таки

11

в его взгляде на мир и вовсе не обязательно — в драматургическом сюжете. Лично мне вообще больше по душе пьесы, спектакли, где нравственный вывод, желательный художнику итог находится как бы за пределами внешней сюжетной линии и постепенно созревает в душе зрителя, заставляет его мысленно еще и еще раз вернуться к увиденному. Такой вывод, не навязанный, а тактично подсказанный театром, добытый самостоятельной душевной работой зрителя, будет по-настоящему убедительным и прочным.

Как сделать театр современным в подлинно высоком смысле этого слова? Новаторство начинается только с открытия новых глубин в народной жизни, в человеческих характерах. Ибо только этой глубиной, только верностью жизненной правде измеряется уровень наших размышлений о жизни. Нельзя стать новатором в искусстве, не обладая передовым мировоззрением времени, не ставя перед собой великую цель служения своему народу. Большие мысли рождают большие слова.

Вопрос о диалектическом единстве содержания и формы спектакля и первенствующей роли идейного замысла в равной мере относится к прочтению современной драматургии и той, что осталась нам от иных времен.

Великий художник всегда опережает время. Обращаясь к творениям драматургов минувших эпох, надо искать способы их сценического воплощения не в прошлом. Да и можно ли в наши дни воспроизвести спектакль времен Фонвизина? Ведь для этого надобно играть его при свечах, отказаться от современной сценической технологии и всех постановочных завоеваний, накопленных за столетия. Ладно, коль скоро мы включили электрические прожектора, это уже не «как при Фонвизине». Связь классики с каждым живущим поколением сложна и тонка: вместе с эпохой умирают и многие эстетические категории.

Играешь ты пьесу, написанную двести лет назад или сочиненную только что, твое искусство мертво вне обращения к реальным чувствам сегодня живущего человека.

Тот или иной кусок жизни воспроизводится в книге, на сцене или экране только для того, чтобы разбудить воображение зрителей, заставить их ассоциативно мыслить, задуматься над правотой своей собственной жизни. Эта задача отнюдь не снимается, когда сценическое действие переносит нас в жизнь минувших столетий. И здесь, как и в спектакле о современности, успех или неудача зависят прежде всего от четкого идейного замысла, который и повлечет за собой те или иные выразительные средства.

Классика потому и классика, что в каждую эпоху то или иное творение как бы поворачивается к людям новой своей гранью. Сокровищница мировой культуры не этнографический музей, куда время от времени заходят, чтобы подышать возду-

12

хом старины, а нескудеющее духовное богатство, которым человечество владеет. Мы жаждем, чтобы классика, уча понимать прошлое, помогала нам думать, жить и строить будущее, ибо один из фундаментов этого будущего — нравственное совершенствование человека.

Сказанное не означает, что творения художников прошлого позволительно рассматривать как нечто абстрактно-гуманистическое, игнорируя их социальное, классовое содержание. Классика исторична, как исторично любое произведение искусства. Лучшие постановки советского театра, обращавшегося к классике, отличаются точно и глубоко выявленные связи произведения с социальной формацией, его породившей.

В классическую пьесу, как, впрочем, и в современную, театр не имеет права вкладывать смысл, отсутствующий у автора. Режиссер, исполнители вольны подчеркнуть близкие им стороны произведения, сделать важным то, что раньше казалось незамеченным или несущественным. Взгляд на пьесу часто идет не столько от нее самой, сколько от полюболюбившихся нам постановок. Штампы восприятия подвластны пересмотру. Но подчеркнуть, усилить, акцентировать можно лишь то, что в пьесе содержится. Иначе новаторство неизбежно оборачивается оригинальничаньем, произволом режиссера, приспособляющего великого художника к соображениям конъюнктуры или — еще хуже — к утверждению собственного «я».

На проходившем в Белграде Международном фестивале театрального искусства труппа из ФРГ играла пьесу Шекспира «Мера за меру». По сцене ходили длинноволосые субъекты и девицы в мини-юбках и демонстрировали самих себя, свои взгляды и взаимоотношения, произнося почему-то при этом текст великого драматурга. Так и хотелось спросить про этих «артистов» словами Шекспира: «Что им Гекуба? Что они Гекубе?..»

Подобную тенденцию к вульгаризации классики, хоть и не в таком, конечно, безобразном и утрированном виде, приходится встречать порой и на наших подмостках, когда глубокая

ассоциативность мышления подменяется прямыми параллелями с сегодняшним днем, плоскими намеками. Эти плохие спектакли не должны отпугивать нас от серьезной работы над классикой, не должны влечь за собой призывов к реставраторству старых, хотя бы и гениальных произведений. Мне хочется в связи с этим напомнить прекрасные слова Горького о Чехове: «Россия... долго не забудет его, долго будет учиться понимать жизнь по его описаниям, освещенным грустной улыбкой любящего сердца...»

Учиться понимать жизнь... Это, пожалуй, никогда не устареет. И те, кто придет после нас, снова будут листать Грибоедова, Достоевского, Толстого, Чехова, хотя уже созданы новые энциклопедии человеческого духа, чем всегда являются подлинные произведения искусства.

13

...У театра есть друг.

Все мы — драматурги, режиссеры, артисты, художники, композиторы и остальные мастеровые большого и сложного сценического цеха — все мы ничто, если его нет рядом с нами.

Этот друг — наш сегодняшний зритель, люди, много людей, которые здесь, сию минуту, вместе с нами создают тонкое и прекрасное волшебство, именуемое театром. Это личное, кровное участие людей в живом процессе творчества — корни театра, дарящие ему вечные соки весны, питающие его непреходящее цветение.

По-разному складываются отношения сидящих в зале с теми, кто на сцене, по-разному они понимаются. Но в принципе формулу «каждый театр достоин своего зрителя» можно, что называется, принять за основу.

Недоверие к зрителю — самое обидное и несправедливое заблуждение. Сегодня театр обязан быть не только ярким, человечным, но и умным, ибо и он формирует духовный мир современников. Поэтому, если мы в своем творчестве идем верным путем, можно не бояться оказаться непонятым. В зале сидит умный друг.

Мы можем спорить, расходиться во взглядах и вкусах, идти к признанию разными и неожиданными дорогами. Но есть одна великая истина и великая загадка: все вкусы сходятся, все симпатии объединяются перед лицом большого искусства.

1966-1969

Про это

Я взял заглавие поэмы Маяковского о любви невольно. Мне кажется, что для поэта само понятие любви было так грандиозно и так невыразимо, так целомудренно и так неприкосновенно, что даже прикосновение словом уже показалось ему отступлением от того смысла, который он желал, жаждал вложить в сознание читателя. Так и сейчас, сказать «МХАТ», «мхатовское» или что-нибудь вроде «значение МХАТа», мне кажется, сказать далеко не все.

В дни семидесятилетия основания Художественного театра мне хочется сказать о другом, выразить иное, передать... нет, не чувство только, а некий сплав мысли и чувства, некий постоянный ток крови, который нельзя выразить, обозначить, но который поддерживает жизнь, растворен в твоей жизни... Мне хочется сказать про это.

Первый раз я попал в Художественный театр в 1933 году. Я приехал тогда из Тбилиси, молодой, совсем юный, восторженный театрал, абитуриент ГИТИСа. Я был наполнен, набит театральными событиями, театральными новациями, неудержимыми «левыми» идеями, бредил театром Мейерхольда, мечтал увидеть искусство Таирова... В Художественный театр я, разумеется, тоже собирался пойти, но, пожалуй, только для расширения кругозора, для общего образования, так сказать.

Я никогда не был в Художественном театре, но — вот сила инерции театральных мнений, особенно быстро распространяющихся среди молодежи, мнений, не основанных на личном опыте, личных переживаниях, — я считал, что МХАТ — это где-то в прошлом, это уже умерло, это некий «многоуважаемый шкаф», это натуралистично, неподвижно, не соприкасается с современными театральными тенденциями.

Первый спектакль, который я увидел на сцене Художественного театра, был «Дни Турбиных». Впечатление было ошеломляющим. Ощущение от полученного тогда эмоционального художественного удара вот уже тридцать пять лет живет во мне,

15

его невозможно ничем заглушить, хотя с тех пор я видел так много спектаклей...

Помните первые реплики пьесы, помните, как вскоре же гаснет свет (выключили электростанцию — революция, гражданская война) и сцена и все, кто на ней, погружаются в полную тьму. В темноте продолжается жизнь, кто-то требует спичек, говорят о чем-то тревожном.

Мне показалось, что со сценой погрузился во тьму той неустойчивой ночи и зрительный зал и все, кто в нем находился, зажили одной жизнью с теми, кто на сцене, там, в Киеве 1919 года. Нам стало холодно и неуютно, беспокойно. Нет, передать это ощущение и сейчас трудно, — не подыскать нужного слова.

Сейчас родился новый термин — «эффект присутствия». Это термин из мира телевидения. Им обозначают некое феноменальное качество телевидения, создание безусловного чувства сиюминутно происходящего в жизни. Но мне кажется, этот самый «эффект присутствия» можно вполне отнести к тому чувству, которое я здесь хочу передать.

Возникло чудо искусства (а чудо, видимо, нельзя рассказать до конца). Возникло полное, безусловное проживание происходящего на сцене...

Могут сказать: юноша, мальчик, первый спектакль в Художественном театре. Но нет. Я смотрел потом «Дни Турбиных» одиннадцать раз. И одиннадцать раз происходило это чудо. Дело было не в первом впечатлении.

Дело было в гармонии целого и в создании такого контакта со зрительным залом, который возможен только в театре и необходим прежде всего в театре. (Контакт в театре — это ведь не только чувство душевной связи актера и зрителя, это ведь еще и чувство дистанции между ними. Не дальше и не ближе! Столько, сколько требует театр и эпоха, сколько требует достигнутая форма восприимчивости зрителя.) Чувством такого контакта в высшей степени обладал Художественный театр в этом спектакле и в других спектаклях, которые мне вскоре

предстояло увидеть.

Прошло немного времени, и я увидел «У врат царства», «Воскресение». .. Но должен сказать, что такого образца совершенно гармоничного, абсолютно целостного спектакля, каким для меня остались «Дни Турбиных», я не назову. Хмелев, Добронравов, изумительная Соколова — для меня она осталась самым прекрасным актерским достижением в этом спектакле.

Так я стал убежденным мхатовцем по вероисповеданию в театре. Причем мхатовцем не в утилитарно ученическом смысле слова, а в ином.

Мхатовское, это, стало открываться мне и в других театрах совсем иных направлений как высшее, концентрированное проявление жизни человека на сцене. Я любил и люблю безудерж-

16

пую фантазию, театральность, изобретательность, эксперимент Мейерхольда. Мне многое дал рациональный и красочный мир поэтического театра Таирова. Но я стал различать это в спектаклях и этих театров.

Подробности жизни человека, кульминация духовной жизни человека на сцене стали мне важнее всего.

Помню, я видел спектакль небольшой гастрольной труппы, дававшей в полуконцертном исполнении «Гамлета». Это был романтический театр, можно сказать — реминисценция романтического театра XIX века, еще домхатовского периода. И вот когда гастролер по всем правилам театра такого типа направился точно по центру сцены к зрителям и остановился у самой рампы и по совершенно неподвижному лицу его медленно стекли две крупные слезы, а потом он произнес: ¹ «Быть или не быть? ...» — дрожь прошла по залу. Это была мхатовская секунда.

И так все время. В разных театрах, в разных странах мне приходилось видеть, переживать те минуты и секунды в театральных залах, которые были чудом искусства и которые немыслимы были, если бы в свое время, семьдесят лет назад, не возникло в Москве этого уникального организма. Хотя, возможно (такие случаи тоже естественны), создатели этих мгновений могли и не считать себя учениками или продолжателями Художественного театра и открытий Станиславского и Немировича-Данченко.

Это как в поэзии. Есть множество поэтов различных направлений, различных школ. Субъективность творчества поэта общеизвестна. Поэтому кажется и должно, кстати, казаться, что он совершенно независим в строе своих мыслей, своего способа выражения или, как иногда говорят, «самовыражения».

И как всякий поэт, достигая зрелости, вдруг, точно громом пораженный, обнаруживает свое родство с Пушкиным, свою родовую (как поэта) связь с ним, так, я уверен, любой истинный театральный деятель в какой-то момент вдруг обнаруживает свою связь со Станиславским, с этим в театре.

Я ловлю себя на том, что, сидя в зрительном зале любого театра, я точно жду этих секунд, этих минут и радуюсь тому, что они наступают. Когда я видел Эрнста Буша в «Галилее», в классическом брехтовском спектакле, на сцене колыбели брехтовской театральной системы, в Берлинском ансамбле, я видел, какие великолепные «мхатовские» куски были у этого замечательного актера. Когда я с огромным наслаждением смотрел спектакль «Король Лир», поставленный Питером Бруком, спектакль острейшей мысли, я видел, что Пол Скофилд играет «по Станиславскому»...

Это как в физике. Известно, что чуть ли не большую часть жизни Эйнштейн потратил на поиски «единой теории поля». Физики сомневаются в возможности создать такую теорию. Что касается театра, я думаю, что «единое поле», начало начал,—

17

существует. И вот это-то единое поле напряжения в театральной зале и есть, наверное, тот поток микрочастиц, который пронизывает все театральное искусство. Это частицы, испускаемые искусством Московского Художественного театра, системой К. С. Станиславского.

.. .И я вижу, как гаснет свет в доме Турбиных и как начинается поразительная, до боли

настоящая жизнь. Вот оно — это!

Я люблю спектакли чистой мысли, сложной конструкции, парадоксальной зрелищности. Но мне кажется, что самое долговечное, длительное, пожизненное влияние на человека, на зрителя оказывают в театре эти мгновения. Это начало...

Да, мне удивительно повезло в жизни... Я помню себя студентом на практике в Художественном театре. Идет «Воскресение». Мне разрешили стоять за кулисами. Вышел из своей уборной и направился на сцену Василий Иванович Качалов. Я замер, я просто не дышал. Он вдруг обернулся ко мне и спросил: «Нет ли у вас карандаша?» Этого нельзя забыть!

Помню Тбилиси, 1943 год. Война. Мхатовцы у нас. По улице проходит Качалов, проходит Тарханов. Я вижу Немировича-Данченко. .. Я думаю еще вот о чем. Не только на сцене создано было неувядающее классическое, мхатовское. . . Нет, в этом театре была выращена удивительная порода людей, красавцев, образцов человеческой породы вообще. Это было нечто законченное, цельное, величественное и простое. Благородное, не мелкое, не мельтешащее по жизни. Несшее в себе ощущение собственного достоинства всегда, всюду, во всем. Им завидовали в лучшем смысле этого слова, хотели походить на них. Хотя, конечно, и у них были свои сложности, противоречия, и ничто человеческое не было им чуждо.

Когда-то во МХАТе, из его бытия, его опыта, возникла «Этика» Станиславского, тот записанный и выстраданный великим художником нравственный кодекс театра, который не возник больше нигде и который необходим и сейчас, развитый с учетом прошедших лет, опыта и новых условий, в которых сегодня живет и работает театр.

Когда-то во МХЛТе была достигнута та высота самой организации театрального дела, театрального предприятия, которая и сейчас не превзойдена, в век кибернетики.

Когда-то возник МХАТ. Он был эталоном в театральном искусстве, художественной и нравственной вершиной в нем. Помните, когда был жив Толстой, Антон Павлович Чехов говорил: пока он жив, не стыдно быть писателем... спокойно как-то, все, что мы не сделаем, сделает он.

Чехов уверен был, что самое главное, острое, общественное, наболевшее, самое правдивое Толстой непременно выскажет.

Теперь, по прошествии стольких лет, очевидно, что таким эталоном в мире театра, такой точкой отсчета являются верши-

18

ные достижения Художественного театра и заветы его создателей.

Не знаю, сумел ли я выразить то, что хотел? Театр как искусство очень усложнился, количество его форм и разновидностей увеличилось. Он испытывает влияния смежных искусств и новых способов духовных коммуникаций. Но то, о чем я хотел сказать, мне представляется выше школ, выше направлений, выше всего в театре. Что оно? Это. И в любом театре, на любом спектакле я всегда жду его. В начале я заимствовал у Маяковского слова, чтоб высказать то, что я чувствую сейчас, через много лет после создания Художественного общедоступного театра. И закончить хочу словами другого поэта:

Моя тоска, моя бессонница
Л первая любовь моя!..

1968

Открытие

Евгения Вахтангова, которого я никогда не видел и видеть, разумеется, не мог, я тем не менее считаю одним из своих учителей. Почему? Особенности методологии К. С. Станиславского открылись для меня в значительной мере благодаря Вахтангову: он своим творчеством, одним только своим спектаклем «объяснил» мне смысл и существо великого учения, а главное — его перспективы.

Я бы сказал так: Станиславский был и остается для меня великим Учителем, Вахтангов — великим Педагогом.

История их взаимоотношений является для нас и поныне замечательным уроком — творческим, нравственным, этическим. Это поистине уникальный случай в истории нашего театра, когда ученик не только проявился в полную силу возможностей рядом со своим учителем, но в известной степени и опередил его в понимании существа системы, а может быть, и натолкнул собственными режиссерскими, актерскими и педагогическими исканиями на некоторые выводы, к которым Станиславский пришел позднее в своей практике и теории. Вахтангов никогда не относился к методологическим открытиям своего учителя как к готовым рецептам. Его собственные творческие опыты не повторяли учение Станиславского, а продолжали его.

Из множества направлений, по которым теоретики могут вести исследование огромнейшего в истории советского сценического искусства явления, которое называется «театр Вахтангова», я хочу выделить две проблемы, определяющие, с моей точки зрения, понимание художественной системы любого режиссера: проблема взаимоотношений со зрителями и особенности актерского творчества.

Я видел «Принцессу Турандот» в 1933 году. К тому времени я уже был правоверным мхатовцем, и, должен признаться, произошло это совершенно неожиданно для меня самого. Я приехал в Москву, чтобы поступить в ГИТИС. Увлеченный театральными новациями, «левыми» идеями, я пошел в Художественный театр

20

скорее по обязанности, для расширения кругозора, считая, подобно многим моим сверстникам, что МХАТ — театр прошлого, что учение Станиславского принадлежит вчерашнему дню искусства и с современными театральными идеями и течениями никак не соприкасается: (К сожалению, должен заметить, что и через полвека после того, как я сам поступал в институт, я все еще узнаю в суждениях сегодняшних абитуриентов мои тогдашние мысли.) Однако первый же спектакль, который я увидел на сцене Художественного театра, — это были «Дни Турбиных» М. Булгакова — ошеломил меня настолько, что перевернул все мои представления об искусстве и заставил сразу и навсегда отречься от казавшихся твердыми «убеждений». Как каждый поэт, достигая зрелости, вдруг, точно громом пораженный, обнаруживает свое родство с Пушкиным, так и я в тот давний вечер открыл для себя Станиславского и понял, что выше этого искусства нет в театре ничего.

Под влиянием этого потрясающего открытия я пошел на «Принцессу Турандот». Я попал на юбилейное представление (вероятно, посвященное пятидесятилетию со дня рождения Вахтангова); в спектакле были заняты Ц. Мансурова, Б. Щукин, Р. Симонов, А. Орочко, то есть я увидел тех, кто участвовал в создании последнего спектакля в жизни учителя, кто работал непосредственно с Вахтанговым. Они, естественно, стремились наиболее точно передать дух его исканий, требований к ним — первым исполнителям и сотворцам «Турандот», которая, как мы знаем из воспоминаний и документов, рождалась в обстановке совместных импровизационных проб.

И тут я пережил еще одно потрясение. Спектакль Вахтангова на всю жизнь остался для меня не только мерилom художественной целостности и гармоничной завершенности, но и источником театральных идей, которые расширяли горизонт представления о сценическом искусстве и о способах воспроизведения «жизни человеческого духа» в новых, внебытовых

параметрах, не нарушая при этом законов, открытых Станиславским.

«Принцесса Турандот» — практический протест Вахтангова против подавления театральности. «Пусть умрет натурализм в театре!», «Теперь настало время вернуть театр в театр» — такого рода высказывания мы встречаем в его статьях, записках, дневниках, беседах с учениками постоянно. Проблема формы, «гармонирующей с содержанием», проблема театральности («В театре все должно быть театрально», «Средства должны быть театральными» и т. п.) волновала его чрезвычайно.

Режиссерские и педагогические уроки Вахтангова в Третьей студии были продолжением тех исканий, которые он начал еще в Первой, где, органически освоив систему Станиславского, он открыл себя и как педагог, и — в «Эрике XIV» — как режиссер. Здесь у него был великий партнер — Михаил Чехов. Они совершали эксперименты в русле открытий своего учителя и вместе

21

с, тем в своеобразной полемике с эстетикой основной труппы художественников. Глубина раскрытия «жизни человеческого духа» была сопряжена у них, двух гениальных учеников Станиславского, с поисками яркой, острой, неожиданной формы выражения.

В собственных студиях Вахтангов пошел еще дальше — он попытался вместе со своими учениками в условиях жанра сказки, мистерии, трагикомедии сделать то, что Станиславский делал в произведениях психологических. Особенные надежды возлагал он на Третью студию, ибо в «Габиме», по его собственному признанию, актеры были слабее. Он был переполнен новыми идеями и торопился их осуществить. «Мне чудятся новые театральные перспективы», — писал он Серафиме Бирман, видя первоочередную задачу в том, чтобы «обновить старый репертуар новыми формами, новыми принципами театральной игры».

Каким образом реализовал он эту свою художественную программу?

Прежде всего, через изменение характера взаимоотношений между сценой и залом.

В послереволюционные годы Вахтангов особенно активно искал пути к новому зрителю и постоянно напоминал ученикам, что «искусство не должно быть оторвано от народа», что «искусство должно идти навстречу народной душе», что «художник — кристаллизатор и завершитель символов, до него хранившихся в искусстве народном», и т. п. Это и определило направление его творческих поисков — Вахтангов возвращал театр к его народным истокам. В «Принцессе Турандот», исходя из изначальной игровой природы искусства, он вовлекал зрителя в игру, происходящую на сцене. Не утверждаю, что никто до него этого не делал. Делали. Такой вид сценического представления был известен не только до Вахтангова, но и до Гоцци. Но с момента возникновения Художественного театра никто не соотносил подобного рода зрелищ с системой Станиславского.

В этом театре незыблемым и во многом определяющим его эстетику элементом была так называемая «четвертая стена» между актером и зрителем, которому здесь отводилась роль совершенно особенная — он не участвовал непосредственно в игровом процессе, а сопереживал жизни, что шла по ту сторону рамп и была похожа на его собственную. Зеркало сцены было поставлено прямо перед действительностью, и зрители видели в его отражении себя. Такой способ воспроизведения реальности составлял обаяние искусства Художественного театра, а адекватность сценического процесса жизненному определяла силу его эмоционального воздействия. От потрясения этой подлинностью и рождалось великое чудо душевных контактов между людьми на сцене и в зале.

Сейчас родился новый термин — «эффект присутствия», он наиболее точно формулирует природу того контакта, который

22

возникал на спектаклях Художественного театра. А контакт — это не только чувство душевной связи актера и зрителя, это еще и чувство дистанции между ними. Не дальше и не ближе! Столько, сколько требует театр, автор, время. На лучших мхатовских спектаклях зрители активно сопереживали процессам, происходящим на сцене, но чувство дистанции определялось наличием «четвертой стены», — полное и безусловное проживание актерами своих ролей

происходило за этой невидимой, но прочной преградой, и в жизнь по другую сторону рампы зрители не допускались. Вместе с тем, когда я смотрел «Дни Турбиных» (а я их видел одиннадцать раз) или, позднее, «Три сестры» в постановке Н.ч. И. Немировича-Данченко, я каждый раз вместо с залом начинал активно жить одной жизнью с теми, кто был на сцене. Это был действительно «эффект присутствия».

Сравнивая характер взаимоотношения между сценой и залом у Вс. Мейерхольда и К. С. Станиславского, Вахтангов говорил, что первый создавал «такое зрелище, в котором зритель ни на секунду не забывает, что он находится в театре», а второй добивался, чтобы «зритель забыл, что он в театре». В этом «забыл» и заключался один из главных законов театра переживания.

Грандиозный эффект чеховских и горьковских спектаклей не-избежно связывал саму систему Станиславского только с искусством психологическим, и принцип «четвертой степы» воспринимался как одно из главных открытий нового театра и нового учения.

Вахтангов разрушил «четвертую стену».

Однако, отвергнув в этом звоне поисков принцип Станиславского, он не пошел и за Мейерхольдом. Он искал особую природу контакта и нашел ее в том, что его спектакль «забирает зрителя в среду актеров», то есть делает зрителя участником игры, которую ведут актеры.

Режиссер заявлял этот прием с самого начала — с парада исполнителей: они обращались непосредственно в зал, а потом готовились на глазах у зрителя к представлению, причем приспособливали для своего преображения в персонажей сказки Гоцци все, что оказывалось под рукой, порой самые неподходящие предметы. Как к детской игре, полотенце становилось бородой Тимура или чалмой на голове Бараха, вязальные спицы — украшением в женской прическе, ленты — усами и бородами мудрецов, а плетеная тарелка — кокетливой шляпкой.

Но главным связующим звеном между сценой и залом были четыре маски,— они то комментировали события сказки Гоцци, то сами участвовали в них, то, выключившись из предлагаемых обстоятельств пьесы, разговаривали со зрителями на темы современной жизни, обсуждали политические и театральные события (почему Вахтангов и считал необходимым каждый сезон обновлять «Турандот» в зависимости от произошедших в жизни перемен). Маски вели весь спектакль, придавали ему совершенно осо-

23

бенную атмосферу праздничного действа, поддерживали его ритм, эмоциональный градус, активизируя зрителя и вовлекая его в сценическую игру.

Что же в этом нового? — вправе спросить вы. Театр представления существовал и до театра переживания, существует и сейчас. В чем же заключалось открытие Вахтангова? А в том, что по внешним признакам, по характеру общения с залом — без «четвертой стены» — это был действительно театр представления, но актеры существовали в спектакле по законам театра переживания, в способе игры методология Станиславского нигде не была нарушена.

Поскольку я считаю эту парадоксальную новизну принципиальной особенностью творческого метода Вахтангова, его актерской программы, то остановлюсь на ней подробнее.

Всякий большой художник начинается с прекрасного непокорства общепринятому, с независимого отношения ко всему созданному до него, с отрицания канонов, ограничивающих свободу его фантазии. При огромной, просто благоговейной любви к Станиславскому, преданности ему, истинной вере в уникальность сделанного им открытия Вахтангов одним из первых увидел также и ограниченность применения системы эстетикой Художественного театра. И Вахтангов, единственный из учеников и последователей Станиславского, впервые в истории нашего театра осуществил опыт «разъятия» учения Станиславского и эстетики Художественного театра, отделил создателя конкретного коллектива, с рождением которого началась новая эра в истории сценического искусства и который принадлежит определенному периоду в жизни России и определенной эстетике, от создателя универсального метода, который принадлежит всем временам и всем театральным художникам, к какому бы направлению они ни принадлежали.

И первым объективное значение и универсальность великого учения понял и доказал на

практике Вахтангов.

Суть системы заключается в том, что Станиславский создал методологию достижения органического существования актера в образе, пробуждения сознательными средствами актерского подсознания, подведения исполнителя к тому порогу, когда его собственная природа начинает откликаться на предлагаемые обстоятельства, диктуя иногда совершенно неожиданную логику поведения, которую невозможно предугадать в процессе анализа. Это означает, что актер проник в самую суть характера, поступки персонажа стали его собственными, и он вступил в высшую фазу пути к образу — подошел к тому, что мы называем внутренним перевоплощением. Смысл режиссерского метода Станиславского — в подведении актера к этому порой трудно уловимому моменту перехода в «новое человеческое качество», когда он, как мы привыкли говорить, становится другим человеком, живущим и действующим по иным, нежели сам исполнитель, законам.

24

Пользуясь этой методологией, сам Станиславский и как актер и как режиссер создавал разнообразнейшие характеры и типы — разнообразнейшие не только по внутренней сути, но и по форме сценического выражения. Качество условности в каждом образе, в каждом спектакле было у него иное в зависимости от «природы чувств» данного произведения, от его жанрового решения.

Истолкователи системы нередко игнорировали практические уроки Станиславского. В результате произошло странное смещение понятий: требование органического, правдивого существования актера в «природе чувств» данного спектакля было подменено требованием некоей правды вообще; правду же стали отождествлять с правдоподобием. Таким образом, сценическое многообразие оказалось сведенным к единому для всех авторов и решений искусству жизнеподобному. Все, что выходило за его рамки, почиталось формализмом. Это послужило причиной унификации ряда явлений нашего театрального искусства на достаточно долгий период его жизни.

Учение Станиславского отождествлялось с эстетикой Художественного театра, высшим достижением которого были чеховские постановки. Отсюда и возникала уже у современников Станиславского мысль об ограниченности самой методологии рамками жиз-неподобного искусства.

Закономерность ошибки современников очевидна, но ее можно понять: учения Станиславского никто толком не знал, оно еще не было завершено и сформулировано самим создателем («Моя жизнь в искусстве» появилась в 1926 году, «Работа актера над собой» — в 1938-м, а материалы по «методу физических действий» начали появляться только в конце 1940-х годов). Попытки изложения системы учениками Станиславского часто носили поверхностный и субъективный характер и не раскрывали ее существа — даже интереснейшие статьи Михаила Чехова «О системе Станиславского» и «О „Работе актера над собой"» (о чем и писал Вахтангов в статье «Пишущим о системе Станиславского» в 1919 году в «Вестнике театра»).

Именно в это время и бушуют вокруг Художественного театра страсти, ибо представители «левого» искусства отрицают способность психологического искусства («сновидческого», «иллюзорного», как его называли) воплотить новую революционную действительность, а глава этого направления молчит в ответ на нападки, пишет о теории и технике театра и о ремесле, спокойно и обстоятельно анализируя природу актерских штампов в рамках искусства переживания, и буквально ни слова не говорит о системе.

Вот тогда Вахтангов вместе со своими учениками и создает «Принцессу Турандот», где практически доказывает, что открытые его учителем законы органического поведения на сцене при-ложимы к искусству любого эстетического направления. Вахтангов увидел мощные возможности использования новой методоло-

25

гии и произведениях иной, нежели в Художественном театре, жанровой природы.

Молодые вахтанговцы существовали в спектакле по законам системы, хотя их сценическая жизнь была по форме «враждебна» эстетике чеховских и горьковских постановок

МХАТа — они валяли дурака, выключались из предлагаемых обстоятельств, свободно импровизировали, обменивались репликами, не имеющими никакого отношения к сюжету сказки Гоцци, разговаривали со зрителем. Если сравнивать «Принцессу Турандот» со спектаклями Станиславского и Немировича-Данченко того времени, вахтанговское творение может показаться прямой противоположностью тому, что делали его учителя.

Это был новый театр, совершенно не похожий на МХАТ по внешним признакам, но актеры в нем жили по тем же законам, по которым жили исполнители «Трех сестер» и «На дне», — по законам театра переживания: они перевоплощались в образ, они наполняли условную форму живым человеческим чувством. Мы знаем, что Вахтангов требовал от своих учеников подлинного переживания, настоящих слез и настоящего драматизма.

В книге Н. М. Горчакова «Режиссерские уроки Вахтангова» есть замечательное описание репетиции сцены Адельмы и Ка-лафа, когда А. А. Орочко никак не удавалось добиться подлинно трагического темперамента. Хотя всем участникам казалось, что актриса играет очень сильно, Вахтангов был недоволен и с горечью говорил: «Нет, значит, в нашей труппе трагической актрисы. Что я говорю — трагической! Нет просто приличной драматической актрисы. . . Ну, что ж делать! Придется нам отказаться от нашей затеи. Играть эту сказочку на одном юморе и режиссерских трюках да на лирической инженерушке принцессе Турандот и сладко-прекрасном принце нельзя. Это получится монпансье, а не трагикомедия! Нет Адельмы — нет основания в пьесе! ..»

«И самое страшное, — продолжает Горчаков, — в горячих, полных горечи словах Вахтангова было то, что мы знали, что он не шутит, что это не прием репетировать трудную сцепу или вызвать в актерах чувство. Вахтангов, говоря Орочко, что она хочет «мастерить», «бережет себя», «хочет пройтись по роли па голосе, на своих отличных данных», советуя ей делать это в другом театре — «я вам мешать не буду», — поднялся со своего места». И дальше Горчаков описывает поразительную сцену, разыгравшуюся в студийном зале.

«Мы были ошеломлены, подавлены, по мы знали, что в эти минуты Вахтангов говорил только правду. Мы видели, как склонилась голова нашей Адельмы, как она отвернулась от зала, как от беззвучных рыданий вздрогнули ее плечи. . .

— Поплачьте, поплачьте, может быть, легче станет, — безжа-лостно произнес Вахтангов и, резко отшвырнув на пол стоявший возле него стул, двинулся к выходу.

26

¶ Не знаю отчего, — может быть, от резкого звука удара дерева о дерево (пол-то у нас звучал как резонатор у гитары), — по Орочко вскочила с ложа Калафа и, обливаясь слезами, отчаянно воскликнула, обращаясь к шедшему по залу Вахтангову:

— Нет-нет, я буду, я хочу. .. Не уходите...

— Да не мне, не мне! Ему это говорите! — громко, резко, зло бросил ей Вахтангов, указывая своей тростью на Калафа — Завадского. — Ему — главные мысли, слова из главного места вашей сцепы! Быстро! Ему! — Вахтангов даже хлопнул плашмя тростью по рампе, около которой он уже стоял.

И чудо свершилось!»

И дальше Горчаков описывает, какими «горькими слезами по-настоящему заливалась Адельма», как «совсем по-другому, другими нотами и обертонами зазвучал голос у Орочко» и т. д.

Я привел эту большую цитату из книги участника репетиционного процесса, чтобы показать, как важно было Вахтангову добиться от исполнителей подлинного переживания в роли. В условной, сказочной природе спектакля существование актеров было безусловным, построенным по законам органической жизни в образе.

Таким образом, Вахтангов включился своим спектаклем в споры вокруг Станиславского и на деле доказал жизнеспособность его системы, которую многие отрицали вместе с искусством Художественного театра, считая это искусство мертвым, оставшимся в дореволюционном прошлом.

Правда, позднее творчество Вахтангова будут трактовать как «мучительные попытки

вырваться из пут Станиславского», но ведь и Станиславского называли «рабом» Художественного театра. Мейерхольд, например, в статье «Одиночество Станиславского» категорически утверждал, что связь с Художественным театром — трагедия великого актера и режиссера, который «должен был из года в год под натиском враждебных ему сил мещанства ломать и искажать существо галльской природы своей», да еще и создавать систему для «армии психологических иережи-валыщиков».

Но как бы они ни трактовали их отношения, вахтанговскую «Принцессу Турандот», ставшую огромным общественным и художественным событием нашего театра, первым оценил Станиславский. С объективностью и прозорливостью гения он увидел, что за Вахтанговым будущее, что при всей непохожести па учителя, при всей смелости поисков ученика в плане театральной условности его сценическое детище рождалось от понимания их «одноприродности». Вахтангов шел к новому театру через систему и на основе системы, которая глубоко жила в нем. Он понимал ее природу, ее живую сущность, что и определило его активность по отношению к учению Станиславского. Восторженное принятие Станиславским вахтанговского спектакля было, думаю, результатом того, что в стихии праздничной, театральной «Турандот» он

27

увидел безграничные возможности для приложения своей системы к произведениям разного стиля и жанра, возможности, может быть именно в вахтанговском творении впервые открывшиеся ему самому.

Понял и принял «Принцессу Турандот» и Немирович-Данченко. После просмотра спектакля он прислал Вахтангову свою фотографию и письмо, в котором благодарил руководителя Третьей студии «за высокую художественную радость, за чудесные достижения», а главное — «за благородную смелость при разрешении новейших театральных проблем, за украшение имени Художественного театра».

Концепция нового театра, особенно в плане актерского творчества, была не только практически воплощена, но и теоретически сформулирована Вахтанговым, — в этом нетрудно убедиться, перелистав его записные книжки и дневники, прочитав его статьи и беседы с учениками.

Режиссера вела к новой эстетике не интуиция, а четкое понимание целей театрального искусства, которое он рассматривал в тесной связи с революционной действительностью нового времени.

«Это революция требует от нас хороших голосов, сценичности, особого темперамента и всего прочего, что относится к выразительности», — писал Вахтангов. Он создавал «большой театр» и, добиваясь органического существования актера в «зерне» образа, стремился пробиться к личности самого творца, к его человеческой и гражданской сути, выявить ее в спектакле максимально. Новизна режиссерского метода Вахтангова заключалась в том, что в его спектакле актер перевоплощался в образ, как бы просвечивал его своей мыслью, играя роль другого человека, одновременно выражал и себя, свою позицию. Вахтангов добивался от исполнителей «темперамента от сущности роли», по его собственному признанию; «моменты, где особенно жив дух человеческий», он выражал в яркой театральной форме. Вахтангов называл свое искусство «фантастическим реализмом», потому что «форму надо сотворить, надо нафантазировать», прибегал к гротеску, к откровенной условности, к спектаклю-игре, к принципу театра в театре, которые требуют особого способа сценического существования, особой природы подлинности и предполагают владение всеми элементами актерского мастерства и духовное самовыявление художника.

Отдельные высказывания Вахтангова не обобщены в стройную систему взглядов, в теорию — он просто не успел это сделать. Но П. Марков уже в 1920-е годы в статье «Первая студия МХТ (Сулержицкий, Вахтангов, Чехов)» отмечал новизну художественной программы Вахтангова, который «через систему прорвался к новым приемам сцены и театра», писал о стремлении вахтанговского актера к «творческому самовыявлению», о соединении в его искусстве «жизненного» и «театрального», о том, что вах-

миговские актеры давали «психологическому зерну» новую «сценическую оправу».

А еще раньше, в небольшой статье «„Принцесса Турандот" и современный театр» он просто сформулировал вахтанговскую программу актерского творчества. «Свобода творческого субъективизма и утверждение личного освещения образа.. . стали правом актера. Образ не поглощал и не подавлял своей тяжестью лица актера; актер — мастер и лицедей — обнаруживал свою простую, большую или малую, значительную или не значительную, но свою личную, одному ему присущую... сущность; конструктивизм сцены и эффекты театра наполнялись обнаружением правды человека: в человеческом лице актера должны были найти оправдание ложь театральных представлений и обман сцены. Актер приобрел пафос существования; радость творчества соединилась с радостью оценки; оценка стала неотъемлемой частью творчества актера. . .» Марков писал это в 1923 году.

Все было практически открыто, все было сформулировано и обосновано и все. . . было забыто. Почти полвека вахтанговское наследие практиками советского театра не осваивалось, оно вернулось к нам только па волне всеобщего интереса к Брехту, который в более близкое время, создавая свой политический театр, теоретически обосновал принципы новой эстетики. Но по существу основоположником направления, которое мы считаем «брех-товским» и вне которого не существует сегодня ни один театр, был Вахтангов. Он явился как бы связующим звеном между Станиславским и Брехтом, которых принято противопоставлять. (Считаю эту тенденцию глубоко ошибочной и приносящей вред живой практике сегодняшнего театра.)

То, что случилось с наследием великого художника, драматично. Не менее драматично и то, что происходит с ним сейчас. По существу, «зерно» вахтанговского метода не изучено и многими просто не понято. Развивается лишь прием «Принцессы Турандот» — единственного спектакля, долго сохранявшегося в репертуаре Театра имени Евг. Вахтангова и поэтому наиболее популярного. Однако используется этот прием во многих постановках формально, вне связи с сутью драматического произведения, без изменения способа актерской игры.

Вахтангов же в каждом произведении искал и находил особое сопряжение, особую гармонию содержания и сценической формы, новые «правила игры» для актеров, новую «природу чувств». В его постановке чеховская «Свадьба» не была похожа на «Чудо святого Антония» Метерлипка, и оба эти спектакля отличались от «Принцессы Турандот». Неповторимость, единственность, пригодность приема только для данного сценического произведения — один из важнейших законов вахтанговского искусства. Повторяя на разном драматургическом материале прием «Турандот», превращая все пьесы в одинаково «праздничные», сегодняшние «последователи» Вахтангова, по существу, берут на себя ту же

недобрую роль, какую выполняли истолкователи Станиславского, отторгавшие от него верного ученика, смело и творчески развивавшего учение своего учителя.

Формальная сторона никогда не была важна Вахтангову сама по себе. Она была лишь условием, необходимым для выражения идеи произведения в актерском ансамбле. И в разных спектаклях, осуществленных в Третьей студии Художественного театра и в «Габиме», исполнители всегда играли по-разному. Если, например, Завадский в «Принцессе Турандот» мог, выключившись из предлагаемых обстоятельств роли Калафа, по просьбе Щукина подать упавший ключ, а потом снова включиться в сценическое действие в качестве Калафа, то в роли Антония в пьесе Метер-липка он позволить себе такой «вольности» не мог, потому что условия игры были в этом спектакле иные, чем в «Турандот». А условия игры — это и характер общения со зрительным залом, и отбор предлагаемых обстоятельств, и способ актерского существования.

Я не хочу быть несправедливым и распространять на всех упрек в механическом повторении вахтанговского приема, хотя этот режиссерский штамп и является сегодня наиболее распространенным. Нот, во многих современных спектаклях существует и подлинно вахтанговское. Но наследие великого режиссера еще нуждается в серьезном и глубоком изучении, оно может очень много дать современному театральному искусству.

Мы продолжаем идти путем, открытым Вахтанговым, не всегда помня о том, кто стоял у истоков многих нынешних побед и будет жить в творениях завтрашних.

Слово о Мейерхольде

1. Масштаб явления

Мейерхольд, прямо или косвенно, был то верным, то строптивым учеником и соратником титанов начала двадцатого столетия — Станиславского, Блока, Врубеля, Скрябина. Мейерхольд, прямо или косвенно, был учителем и соратником титанов Октябрьской эры — Маяковского и Шостаковича, Прокофьева и Пастернака, Эйзенштейна и Вишневого. Он был великий среди великих. Создатель «Броненосца «Потемкина» писал, что недостойно развязать ремни на сандалиях его, что нельзя жить, не боготворя, не любя, не увлекаясь и не преклоняясь перед ним¹. В этой записи, долго никому не известной, была не только правда личного чувства Эйзенштейна, но и масштаб мейерхольдовского гения. Да, он был титаном. Этого могли не понимать пигмеи. Но титаны знали это. Ибо делали общую с ним работу.

Откуда взялось слово «титан», что оно значит?

По греческой мифологии титаны — это сыновья Земли и Неба, они восстали на богов Олимпа. Особенно памятные родные братья: Атлант, осужденный вечно поддерживать плечами небесный свод, и Прометей, что похитил и передал людям божественный огонь, обучил род людской искусствам и ремеслам. Маркс назвал Прометея самым благородным святым и великомучеником в философском календаре². Будь у нас, как у философов, свои святцы, то, конечно же, Прометеем театра значился бы Всеволод Мейерхольд — великий мятежник и великий подвижник культуры. Огонь, принесенный им, не ласкает нас ровным теплом. Это неукротимое пламя, способное и ослепить, и ожечь. Но без такого бушующего огня — разве изливался бы благородный металл души в прекрасные формы искусства?!

¹ Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6-ти т. М., 1964, т. 1, с. 26.

² См.: Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956, с. 25.

2. Кто он, откуда явился, кем стал

Говоря житейски, Мейерхольд — выходец из просвещенной семьи наполовину обрусевшего немецкого коммерсанта из Пензы. Выходец из семьи, где обыденным языком родителей оставался немецкий. Именно выходец: ушел из дома и не вернулся.

Учился он в русской гимназии, рос среди русской природы, воспитывался нравственно и эстетически на Пушкине, Гоголе, Лермонтове. Рано оказался на положении интеллигентного пролетария, существовал на трудовые заработки. Столь же рано понял внутреннюю чуждость свою классу богатых, освободился от связанных с этим классом иллюзий и соблазнов.

И когда студентом Московского университета отказался от имени Карл-Теодор, назвался Всеволодом (в честь покойного писателя Гаршина), то в этом выявилось осознание кровной породненности с русской литературой — гуманной, свободной, исполненной горячей любви к народу. Юношей он записал в дневнике: «...я страдаю за русского мужика. Больно много подлостей его окружает»¹.

Вот к каким сердечным источникам восходит тяготение зрелого Мейерхольда к русской реалистической драме.

— Позвольте, ведь он перекраивал классиков! — сердито воскликнут ревнители благочестия.

Верно, перекраивал, не считался с каноническим текстом. Увлеченный какой-нибудь важной идеей, подминал под нее все произведение. Бывало такое? Да, разумеется! И этому без особенного труда научились подражать эпигоны.

Но, взрывая, Мейерхольд созидал. И вот это уже было вне подражаний. В хрестоматийно известном он открывал неведомое: не навязывал, не надумывал, а именно открывал!

Вспомним: кто, как не он, доказал сценичность Лермонтова и доньше не превзойден в постановке «Маскарада»? Кто упорнее Мейерхольда возвращался к Сухово-Кобылину и смелее

выявлял сердцевину его сатирического гротеска?! Разобрав по колесикам «Лес» и заново свинчивая, Мейерхольд не обошелся без поломки иных деталей. Но без его «Леса» мы гораздо меньше знали бы о механизмах смешного и возвышенного у Островского, о неразрывности связей русского драматурга-бытовика с вековыми основами мировой драмы. И насколько беднее была бы история постановок «Леса» без этого еретически-гениального спектакля! Мейерхольду не дано было завершить работу над «Борисом Годуновым», но даже записи репетиций раскрывают великую трагедию лучше, нежели все вместе взятые постановки, осуществленные за столетие.

¹ Волков Н. Мейерхольд. В 2-х т. М.; Л., 1920, т. 1, с. 30.

32

Я не согласен с теми, для кого национальное равно деревенскому, в крайнем случае допускается еще старая Москва. Петербург же берется под сомнение, но я думаю, что это неверно. И хотя «Медного всадника» вылепили Фальконе и Колло, я не примирился бы с изъятием «Медного всадника» из сокровищницы русской культуры. Так вот, в широком и полном значении понятия Мейерхольд глубоко национален.

Русское обогащалось у него всемирным.

В его воинствующем ниспровергательстве не было тени нигилизма. Режиссер-новатор, новатор по преимуществу, он не порывал с прошлым. Жадно, без усталости, по источникам и лабораторно, с помощью эксперимента он исследовал прошлое театра — всю толщу истории, на всех географических широтах и долготах. По крупицам отбирал нужное своему театральному направлению. И приносил в современный театр огромный культурный багаж: приемы хороводного театра античности, площадных представлений средневековья и Ренессанса, итальянской импровизированной комедии масок, испанской и английской сцены золотого века — все пускал в дело, все отправлял в ту же реторту, куда шли новейшие находки в эстетике и технике сцены: урбанизация, индустриализация, кинофикация спектакля... И получалась не смесь, но сплав. Отдельные элементы уже неразличимы, целое — остро сегодняшнее и неповторимо мейерхольдовское!

Лишенный национальной ограниченности, он отрешился и от европоцентризма. Театральные системы Востока, например японского Кабуки, значили для него не меньше, чем системы Кальде-ропа, Гоцци или Мольера, столь блистательно претворенные в его спектаклях.

В этой широте охвата, глобальности художественных связей, в этом слиянии, так сказать, футуролога с традиционалистом давал себя знать тот факт, что даже вольный гений, диктующий правила театру, подвластен объективным законам искусства. Тем же законам одной из главных школ двадцатого века следовали по-своему Пабло Пикассо, Игорь Стравинский, Бертольт Брехт. Однако мне лично кажется, что тут у Мейерхольда проявлялось еще одно свойство: та способность «перевоплощения в дух других народов», та «всемирная отзывчивость», которую Достоевский, говоря о Пушкине, назвал чертой более всего национально-русской!

3. Как он работал

На дверях его служебного кабинета была табличка: «Мастер». Это звание он считал наиболее почетным. Короткое слово «мастер» звучало у него весомо, вместительно. Тут и насмешливый вызов сторонникам стихийной интуиции, упователям на вдохновение, якобы снисходящее на

33

художника свыше (сиди и жди, когда снизойдет...). Тут и пафос отточенного профессионального умения, гордость рабочего человека, которого слушаются инструменты и материал.

Природные задатки гениальности Мейерхольд развивал непрерывным трудом. Возьму хотя бы десятилетия. Он ставит сложнейшие, каждый раз поражающие новизной и размахом спектакли на трех императорских сценах Петербурга. Совершает глубокие реформы в

драматической и оперной режиссуре. Являясь заводилой клубных, товарищеских, внеслужебных начинаний, создает вереницу драгоценных лирических миниатюр, сверкающих блесками будущего. Преподает в студиях и организует собственную студию, возводя скромные школьные показы в театральные события исторического ранга (как, например, показ бло-ковской «Незнакомки» в аудитории Тенишевского училища). Участвует в диспутах, читает публичные лекции, выпускает книгу, значение которой лишь теперь начинает выясняться. Издает театральный журнал. Ставит фильмы и снимается в главных ролях...

Богатство личности, щедрость дарования таковы, что иные из летучих его импровизаций приобретали значение рубежей театральной мысли; не знаю, как другие, но я, режиссер, пусть воспитанный иной школой, не раз еще буду к ним возвращаться.

Я сказал об импровизациях Мастера. Не надо думать, что для режиссуры Мейерхольда это главное. За его большими спектаклями стоят годы раздумий, внутренней душевной подготовки. Сам составлял библиографию, собственноручно делал выписки из десятков и десятков книг. Его эрудиции завидовали специалисты. Для некоторых из нас ученость — балласт. Кому не знаком тип начитанного по самое горло режиссера — лектора и комментатора, неумолимого, даже блестящего разговорщика, но, увы, совершенно беспомощного в работе. В Мейерхольде ученость расковывала художника.

В каждую репетицию он вкладывал всего себя, весь объем прожитой жизни. Сочинял спектакль заранее. Но, репетируя, рождал бесчисленные импровизации, порой менял детали исходного замысла, не цеплялся за однажды придуманное, ибо был неисчислимо богат. Щедрость на варианты, краски, приспособления прямо-таки поражала.

Студентом ГИТИСа мне посчастливилось попасть на репетицию старого спектакля — «Ревизора». Режиссер остановил Мартинсона — Хлестакова: нельзя как попало напяливать цилиндр! И тут же сыграл чуть не дюжину этюдов. Вот так носит цилиндр важный лорд, а так — опустившийся прощелыга; так — лощеный франт, а эдак — пожилой клерк. Крохотное изменение ракурса — и на долю секунды возникал совсем другой человек. Так умел показывать, пожалуй, лишь еще один режиссер — Станиславский.

Еще в одном у них было сходство. Репетируя, Мейерхольд забывал счет часам, мог начать днем и лишь под утро спохва-

14

титься, что пора по домам. Близкий Мейерхольду Александр Гладков, отличный литератор и редкого таланта мемуарист, заслуживший нашу общую благодарность, однажды отмечал палочками на бумажке, сколько раз в ходе репетиции Мейерхольд вскакивал с места. Крикнет «стоп!», бегом поднимется по крутым мосткам на сцену, поправит актеров, покажет тому, другому и через весь зал возвратится к режиссерскому столу. Как вы думаете, сколько раз бегал? Подсчитал Гладков палочки и ахнул: свыше семидесяти раз! А ведь Мейерхольду тогда пошло на седьмой десяток. . .

Работа! Работа всегда, каждый день, с утра до ночи. Работа неистовая, раскаленная добела. Безостановочная, как биение сердца. Замыслы теснились, ожидали очереди, па них не хватило бы и нескольких жизней. Сколько лет он вживался в Пушкина! А «Бориса Годунова» не успел закончить... Сколько лет сочинял знаменитые теперь мизансцены «Гамлета», а так и не успел к нему приступить...

Сделал не все, что хотел, но сделанного — необозримая громада, а замыслы таковы, что и сами по себе могли бы обессмертить его имя.

4. Каким же было его искусство?

Задумываясь об этом, подмечаешь сперва удивительную разноликость. Чуешь жажду новизны во что бы то ни стало. Жажда огорошивать неожиданностью. Не повторяться. Не походить ни на кого другого и прежде всего не походить на самого себя.

Сколько их было, фантазмагорических мейерхольдовских превращений!

От почти молитвенной неподвижности Метерлинка к щемящей романтической иронии

«Балаганчика» и дьявольскому гротеску «Шарфа Коломбины»;

от нарядной живописности «Дон Жуана» к издевательским, вывернутым изнанкой на зрителя, дряхлым кулисам в «Норе»;

от великолепных писанных задников, музейной мебели и пяти роскошнейших занавесов «Маскарада» к пустоте голой сцены безо всякого занавеса;

от ошеломительной динамики «Д. Е.» к гипнотической заторможенности «Учителя Бубуса»;

от безличной, уравнилительной прозодежды «Великодушного рогоносца» к расточительству в смене блестящих туалетов героини «Горя уму»;

от воинственного, как Савонарола, аскетизма в митинговых «Зорях» к утонченнейшей и хрупкой красоте «Дамы с камелиями». ..

И так далее, и так далее.

35

Многие знают об этом из книг, кто постарше — кое-что сами видели и хранят в душе вместе с лучшими воспоминаниями жизни. Пусть историки вслед за Волковым, Марковым, Февральским, Рудницким воскрешают все это подробно. Я не историк, моя задача другая — напомнить об этой ошеломляющей, бьющей в глаза особенности Мейерхольда, ниспровергателя всего, что становилось в театральном искусстве исхоженным общим местом.

Пока он жил, к этой особенности относились разное: Кутель — с негодованием, Вахтангов — с восторгом. Ведь именно ему, Вахтангову, принадлежит мысль, что каждый новый спектакль Мейерхольда — это новый Театр!

Верную формулу Вахтангова я дополнил бы другой, противоположной: каждый новый спектакль Мейерхольда — это один и тот же театр. Тут, друзья мои, не просто игра словами. В какие бы крайности ни ударялся неистовый Всеволод Мейерхольд, идя вперед через самоотрицание, спектакли его внутренне меж собой связаны. Связаны единством колоссальной личности. И верностью одной эстетической вере.

Генеральный принцип мейерхольдовского искусства, впервые осознанный, кажется, П. А. Марковым, можно обозначить словом «поэзия». Сегодня эта мысль может показаться банальностью, но в ней — большая правда.

Мейерхольд строил театр поэтико-метафорической образности, театр, который пренебрегал видимостью, внешними связями явлений ради постижения сущностей. Он свободно обращался с категориями материального мира — со временем, пространством, движением — ради выявления внутреннего духовного мира художника.

Удачно сказал как-то Сергей Юрский: в трехмерности сцены Мейерхольд открывал четвертое, десятое, сотое измерение. В его спектаклях была философская многомерность. Жизнь являлась перед глазами зрителей претворенная в образы, невозможные пигде, кроме сцены. Они наполнились высоким смыслом, содержанием жизни, но их нельзя было бы взять и пересадить обратно в реальность; зато в пределах художества они обладали непреложностью.

В природе этого способа творить заложена тяга к изобретательству. Изобретение форм, конструирование новых сценических миров было особым средством отражения мира действительного. И я не знаю более изобретательного режиссера-постановщика, более виртуозного технолога сцены, нежели Мейерхольд.

Искусство, как человечество, разноразлично. А зрители и критики — не все, к сожалению, полиглоты. Учить язык спектаклей Мейерхольда было не так уж легко, хотя сложнейшие творческие задачи он иногда решал удивительно просто. Но он не эксплуатировал паших зрительских навыков, а требовал выработки новых и новых.

36

Иносказания, сдвиги пропорций, символы, сгустки напряженных метафор, гиперболы и другие поэтические тропы, музыкальность как высший закон формы — все это делало усвоение мейерхольдовского условного, поэтического театра трудным, а борьбу за него порою мучительной. Сколько раз он срывался, сколько раз приходилось начинать все с начала! Зрители шарахались от непривычного. Актеры уставали переучиваться. Косная критика

разоблачала. Что ж, с такими помехами сталкивается всякий новатор, и Мейерхольду, пусть и с незащищенными тылами, бывало даже интереснее жить, когда спектакли открыто раскалывали зрительный зал; он ловил одобрение себе даже в диких криках озлобления. Все хвалят? Приятно, разумеется, но не более. Когда же одни хвалят, другие поносят, значит, молодец! — создал что-то существенное, небывалое.

5. О чем он рассказывал языком своего искусства?

Поэтический театр Мейерхольда зарождался в начале века, утверждая себя в обстановке жесточайшего социального кризиса царской России. Так как строил он театр обобщений и синтезов, театр философский, к нему льнула философия модная, по сути же дела обращенная вспять.

На том раннем этапе главным пафосом Мейерхольда было отрицание натурализма. Борясь с натурализмом, он, человек крайностей, замахивался и на реализм, оступался в декадентство, которое вскоре стал презирать и всячески силился из себя вытравить.

Отношения раннего Мейерхольда с реализмом сложнее, чем казалось вульгарно-социологической критике.

Если искусство настоящее, оно несет в себе гул времени; художник, если он по-настоящему великий, ничем не может заслониться от жизни: ведь он — ее орган восприятия, ее, как сказал Горький, чувствилище: к нему стекаются боль и радость мира. Художник громадный, Мейерхольд был обречен не то что удары, легчайшие касания жизни ощущать с остротой, доступной немногим. Не отражаясь, как в зеркале, но словно бы просвечивая сквозь магический кристалл, правда действительности проступала в спектаклях. Эстетическая гармония несла в себе кричащие ее диссонансы.

Ну, а юмор? — спросите вы. Беспечности, беспечального юмора у него не было. Владея всеми красками искусства, он создавал искрометно-комедийные представления, но и в них возникали тревожные ноты, забавное вдруг оборачивалось так, что над смехотворными сценами повисало пронзительное гоголевское: «Скучно на этом свете, господа! ...»

В глубочайшей сущности Мейерхольд был поэтом трагическим, с такой же, как у Блока, чуткостью к подземным толчкам истории.

37

Позволю себе небольшое отступление (а может быть, это вовсе и не окажется отступлением).

Как известно, Мейерхольд не принимал мхатовского «Вишневого сада». В письме к Чехову, который, к слову сказать, очень его уважал за интеллигентность, он предложил иную трактовку. В третьем акте, где вечеринка и танцы, самое важное, писал он, что «люди беспечны и не чувствуют беды»; между тем — «незаметно для людей входит Ужас»¹.

Я прочитал это и подумал: в самом деле, ведь вишневый сад уже продан, вот-вот застучат по деревьям топоры, а герои пьесы знай себе веселятся. Не чувствуют, что топоры наточены и про них.

Многое поясняет дата письма — 8 мая 1904 года — самый канун первой русской революции. Фразеология в письме расплывчатая, с ссылками на Метерлинка, ну а содержание — куда уж реальнее: года не прошло — и запылали помещичьи усадьбы. ..

Не знаю, как вам, а мне этот случай говорит многое. «Входит Ужас», — писал Мейерхольд. Верно. Герои «Вишневого сада» ужаснутся, когда прислушаются наконец и поймут... Ну а режиссер? Что почувствовал он? Тут не надо гадать, имеются документы: письма, записи, высказывания тех лет — ясные, не допускающие разночтений.

Мейерхольд ненавидел самодержавие, возмущался расправами полицейских над студентами и рабочими. Приветствовал начало борьбы за свободу. Считал, что театр может сыграть громадную роль в перестройке всего существующего (писал так Чехову).

В 1905 году он пережил огромный душевный подъем и свои лабораторные опыты (то в Студии, куда его позвал Станиславский, то, поневоле, для платной публики) уподоблял

изготовлению динамитных бомб, которые помогут взрывать духовные твердыни несправедного строя. Вот письмо, писанное в 1906 году. Он вспоминает Декабрьское восстание, дни, когда он «часто трепетал, но не от страха, а от нахлынувшего постижения истины». «.. Меня,— продолжает Мейерхольд,— влекло па улицу в часы, когда другие прятались. Не опасность влекла... Влекло желание видеть преображенный мир»².

Неудачу восстания, поражение революции он переживал как личную трагедию и в мрачайших постановках, вроде «Жизни Человека», изливал свою тоску и горе.

Целое десятилетие, внешне будто бы благополучное для него и благоустроенное, он метался из стороны в сторону. Пробовал

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2-х т. М., 1968, т. 1, с. 85-86.

² Там же, с. 93.

38

внушать себе, что раз революция отхлынула и наступил, так сказать, спокойный период истории, театр уже не обязан служить обществу и может стать целью самого себя.

Начались поиски самоценной красоты, праздничной театральности. Но странное дело! Спектакли Мейерхольда, даже самые изысканные и воздушные, проникались изнутри растущей тревогой, беспокойством, ощущением трагичности жизни, предчувствием надвигающейся всеобщей гибели (вспомним траурные финалы «Маскарада» и «Каменного гостя»!).

Все чаще подступала к горлу тошнота, отвращение к буржуазному партеру. Создавая гурмански изощренные зрелища, он мечтал о здоровом народном искусстве, без интеллигентского нытья и расслабленности, о театре простом, отважном, веселом и ясном. Тянулся мыслями к примитивности праздничного площадного балагана. Тогда это было, конечно, утопией, не выходило за стены студий и обречено было оставаться эстетической игрой, если бы не грянул семнадцатый год.

6. Мейерхольд — художник советской эпохи

Я не согласен, что к приятию Октября Мейерхольд подошел будто бы от своей эстетической печки. Чепуха! Разве он не видел, как бездарно воюет царское правительство, и не понимал бессмыслицы кровавой бойни? Не мучился страданиями раненых, не замечал голодных очередей у пустых хлебных лавок? Лозунги и декреты большевиков он принял всецело, потому что убедился: только в них правда! Только они указывают стране верный путь!

Революции гигантски ускоряют политическое созревание народа. Это счастье политического прозрения в полной мере ощутил Мейерхольд. Он был в той первой маленькой горстке интеллигентов, которая под улюлюканье своих друзей пришла в Смольный помогать началу нового культурного строительства. И отдавал этому делу весь свой пламенный энтузиазм, жил с тех пор в состоянии неостывающего восторга! Осенью восемнадцатого года он, первым из мастеров культуры, вступил в большевистскую партию.

В его душе художник не отставал от гражданина. Творческое развитие было столь же стремительным. В апреле восемнадцатого года он ставил притчу Льва Толстого «Петр Хлебник», и это для Александринского театра — большой шаг вперед, так как в дни реквизиций пьеса призывала: раздай добровольно свое богатство бедным, зарабатывай хлеб в поте лица своего. А уже в ноябре того же восемнадцатого года, в праздник первой годовщины Октября Мейерхольд, уйдя далеко вперед от толстовства, ставит первый в стране коммунистический спектакль — «Мистерию-буфф» Маяковского. Здесь поворотный пункт его творчества,

39

отсюда начинается Мейерхольд как строитель советского революционного театра.

Вклад его в советский театр так велик — всего не перечислишь! Меньше всего я хотел бы задерживаться на поспешных и далеко не во всем оправдавшихся лозунгах нашумевшего «Театрального Октября». Важнейшим их следствием был, пожалуй, тот капитального значения факт, что Мейерхольд первым поставил своей целью связать театр с политикой партии, сделать

сцену рупором коммунистической идеологии.

Поэтическая условность оставалась фундаментом его эстетики, однако новая идейная установка, воспринятая им с громадной искренностью, и новое жизненное содержание приводили к внутренней перегруппировке всех элементов творческой системы, неизменно ее меняли.

Совершались решающие жанрово-тематические сдвиги. Трагедийное смещалось в сторону эпико-героического. Мейерхольд был пламенным советским патриотом и пролетарским интернационалистом. Его спектакли славили победу Советской республики в гражданской войне, призывали готовиться к предстоящей защите социалистического отечества, горячо откликались на революционные события Запада и Востока.

Мейерхольд, как и весь наш театр, много думал о путях и перепутьях интеллигенции, показывал крах надклассовых иллюзий, высмеивал соглашательство, пылливо доискивался до источников душевной раздвоенности.

Рядом с героикой блестяще расцвела сатира. Иногда мейер-хольдовский сатирический гротеск ужасал, сталкивая нас с мерзостями человеческими и социальными. Я не склонен присоединяться к тем, кто порицал Мастера за это: он продолжал высокие традиции сатиры Свифта, Гоголя, Щедрина. Но бывал у Мейерхольда и победительно-мажорный, веселый смех. Он обрушивал свою издевку и на свергнутое прошлое России, и на живые обломки этого прошлого, притаившиеся в углах, осмелевшие в годы нэпа. Партия звала разворачивать самокритику, и он обратил острие своей убийственной насмешки против мещан, стяжателей, бюрократов, которые, рядясь в советские одежды, бодренько маршировали в рабочих рядах.

Мейерхольд и современная советская драматургия — это отдельная важная тема. Он помогал росту Эрмана, Файко, Третьякова, работал с Вишневым, Сельвинским, Олешей, Германом. Он, единственный при жизни Маяковского, увидел в нем замечательного драматурга, достойного преемника Аристофана и Мольера. Под его воздействием Маяковский, собственно, и писал, и обрабатывал свои пьесы, и участвовал в постановках. Более верного единомышленника не было у него на театре. Многолетняя дружба режиссера-новатора с великим поэтом революции — одна из прекраснейших страниц истории нашей культуры.

40

Создание боевых спектаклей современной тематики шло рядом с работой над классикой. Вершина вершин творчества Мейерхольда это, вне всяких сомнений, «Ревизор». Тут было все, что он ненавидел в жизни, и все, что любил в искусстве. Тут видны одно за другим все, так сказать, годовые кольца его неохватной работы, все напластования прожитых им эпох, — все, чем он бывал, каким в конце концов стал и каким остался навечно.

В нескольких книгах (они вышли тогда же), во многих сотнях рецензий, статей, фельетонов дошли до потомства отголоски небывалой в истории театра бури, вихрей негодования и восторгов, вызванных «Ревизором». Достаточно сказать, что тот же Луначарский, который некогда назвал Мейерхольда «заблудившимся искателем», написал о «Ревизоре» не менее пяти восхищенных статей.

В «Ревизоре» Мейерхольд — и натуралист, и фантаст, и конструктивист, и стилизатор. Бытописатель и философ, сатирик и трагический поэт. Тут психология и биомеханика, монтажное кино и Чаплин... Он впустил в себя, синтезировал все новейшие открытия искусства. И как же можно не разглядеть, что поставлен этот синтез на службу Гоголю, ради извлечения концентрированного «гоголина»! И как же не понять, что в «Ревизоре» Мейерхольда — одна из ипостасей бессмертного, вечно развивающегося, вечно обновляющегося художественного реализма!

Историк не вправе замалчивать ошибки великого экспериментатора. Имею о них представление и я, практик театра, к тому же воспитанный в иной, не мейерхольдовской школе. Да, перехлестывал, да, перегибал палку, да, уклонялся в различные ереси. Но оглянемся-ка вокруг! История — самый суровый и беспристрастный критик, и она уже нашими руками отобрала из наследия Мейерхольда то, что нужно.

Мало или совсем ничего не осталось от роковых замираний, навеянных символизмом; от

схематичности и плакатности, навеянных Лефом; от вульгарно-социологического осовременивания классики; от механического материализма в подходе к актерской игре, от претепзий биомеханики вытеснить систему Станиславского (хотя, скажу в скобках, кое-какая прививка биомеханики была бы куда как полезна сегодняшнему, рано жиреющему актеру!). Да, многое преходящее минуло... и слава богу!

Но сегодня, в эпоху законно победивших идей Станиславского, Мейерхольд, который, обожая личность учителя, творчески боролся с ним долгие годы, сегодня Мейерхольд воскресает едва ли не в каждом хорошем спектакле!

Вахтангов сказал: «Мейерхольд дал корни театрам будущего, будущее и воздаст ему...»

Это предвидение исполняется. Воздавая Мейерхольду, мы совершаем это и для нашего завтра. Мы платим долг своей собственной совести и возвращаем себе нелегкий груз ценностей, с которым достойнее двинемся дальше.

1974

Заметки о природе контакта

Самое удивительное в театре — контакт.

Контакт сцены и зрительного зала, человека на сцене и человека в зале. В этом контакте — сама овеществленная поэзия. Нужно учесть также, что изменяющийся характер контакта в значительной степени определяет сущность и роль театра в обществе.

Мы накопили огромный опыт определения тональности зрительного зала и наших с ним отношений. Но это эмпирический опыт, если можно так сказать — на руку, на глаз, на свет. Так пробовали воду до изобретения термометра. Только теперь мы подходим к научному исследованию характера контакта. Алхимия знатоков-администраторов уступает место знанию. Это становится возможным в век становления и расцвета социологии (явилась уже социология зрелищ), социальной психологии (обособляется и та ее отрасль, которая занимается психологией восприятия искусства), науки управления (я с большим уважением и интересом читаю о первых опытах применения математических методов к исследованию театральных коллективов). Теория информации, изучение массовых связей кинематографа, телевидения, наконец, спорта, который все более культивирует эстетическое начало, — все это позволяет взглянуть и на характер контактов театра по-новому, и, как это на первый взгляд ни странно, благодаря научно-технической революции не «по-машинному», а по-человечески! Возвышается знание, знахарство уничтожается.

Поэзия, в том числе и поэзия театра, родственна не темным, «непознанным» силам, а, говоря словами Пушкина, святому солнцу разума. Когда слышу в рассуждениях о театре тоску по «божественному началу», не понимаю ее. Мне видится здесь кликушество, шаманство. Если же это зашифрованная забота об эмоциональном начале театра, то можно не беспокоиться — оно не исчезнет оттого, что познается, напротив, им можно будет управлять с большей эффективностью.

42

Теперь только понимаю всю справедливость слов К. С. Станиславского: «... вслед за изучением сценических чувств актера должно прийти и изучение чувств зрителя — изучение зрительного зала».

«Должно прийти» — он думал о будущем, в его время еще не было научного инструментария для такого изучения. Но такой инструментарий появляется, появился — так не будем ж(знахарями и навсегда откажемся от высокомерного субъективизма в отношении к полноправному сотворцу спектакля, нашему зрителю, право же, он заслуживает самого высокого уважения.

Не будем спешить пока с созданием целостной «теории отношений» театра и зрителя, соберем пока разрозненные мысли и наблюдения, чтобы коллективно «обкатать» эту проблему. Итак...

Время отняло у нас право думать лишь в категориях театра, время напрочь сломало границы не только между искусствами, но и между искусством в целом и всей сферой общественных наук. Между тем театр все еще остается, на мой взгляд, излишне замкнутым в себе, обособленным в значительно большей степени, нежели это необходимо для его профессионального развития.

Наше, если можно так сказать, самопрограммирование происходит по такой примерно схеме (для наглядности я, разумеется, упрощаю): в жизни народа, общества происходит то-то и то-то, следовательно, задачи театра такие-то и такие-то. При этом коэффициент полезного действия предстоящего контакта прикидывается на глазок. Разве можем мы сказать, положив руку на сердце, что учитываем в программе наших будущих действий (то есть, короче говоря, наших будущих спектаклей!) всю сумму необходимой информации о социальном, возрастном составе зрительного зала, уровне его образования и эстетической подготовленности, о его знании актуальных проблем в тех областях жизни, из которых взяты коллизии пьесы, и прочее и прочее!

Существуют законы отношений.

Один из героев Чехова, писателя, наделенного пророческим чувством к театру, говорит: «Не знаю, что будет через пятьдесят — сто лет, но при настоящих условиях театр может служить только развлечением». Эту мысль о современном ему театре Чехов повторял не раз, она числилась в разряде его выстраданных мыслей. Известно, театр изначально соединяет в себе развлечение и учение. Чехов, конечно, это знал, горечь его относилась к подавляющей доле развлечения в этом двуединстве, к лишению театра его общественной миссии.

Но задумаемся о природе этого двуединства, что же это, в сущности, такое? Ведь это вечное единство противоположностей! Тут вовсе не идиллическое сосуществование, тут борьба!

43

Она в спектакле, в каждой его сцене, в каждом жесте актера! Но борьба на сцене — это следствие борьбы между сценой и публикой. Когда зритель приходит на спектакль, его настрой, или, как говорят социологи, установка на развлечение, максимален. Такова природа зрителя. В различные времена эта установка может то понижаться, то повышаться (об этом я еще скажу), но всегда она максимальна. С первой же реплики спектакля и даже еще до первой реплики начинается сражение театра за свое право быть воспитателем, носителем общественно значимой мысли, служить генератором духовных импульсов, посылаемых в зал.

Театр никогда не сможет неким «волевым» решением отменить свою развлекательную функцию,— это было бы для него равносильно самоубийству, но, увы, театр может оказаться побежденным в этом сражении, пойти за установкой зрителя и начать развлекать, развлекать, изгоняя со сцены всякую серьезную мысль.

Некоторое время все будут довольны, но потом придет возмездие. Оно придет из того же зрительного зала, ибо зритель, подсознательно борющийся за развлечение, жаждет быть побежденным!

В этом, если хотите, парадокс зрителя.

В разные времена установка зрителя на развлечение может то повышаться, то понижаться, и мы в театре обязаны чутко учитывать эти изменения. Например, сейчас, мне кажется, полоса повышения. О том свидетельствует возросший интерес публики к музыкальным спектаклям в драматическом театре, от водевиля с куплетами до мюзикла. Не беру на себя смелость утверждать, что знаю причины такого повышения, но думаю, что здесь сказывается и растущее материальное благополучие, и стабильность жизни, уверенность наших людей в завтрашнем дне,— одним словом, здесь проявляется социальный оптимизм.

Но здесь отражается и другое: уже воспитанная, в том числе и в огромной мере телевидением, привычка к языку танца, гимнастики, спортивным праздникам, микрофонным певцам, фестивалям песни, многочисленным танцевальным ансамблям.

Как легко в этих условиях драматическому театру пойти навстречу желаниям публики! И я вижу, как некоторые театры не то что идут: кидаются! Кажется, стало уже неприличным не иметь в репертуаре своего мюзикла.

Да, необходимо учитывать желания публики, но театр, имеющий свой взгляд на жизнь и искусство, станет проводить его в любом жанре, в том числе и в мюзикле. Драматический театр, такого взгляда не имеющий, подчинится моде со всем возможным здесь легкомыслием. Это серьезно, это более серьезно, чем многие полагают!

В пластическом и музыкальном языке драма ищет «слов» для выражения все тех же идей, в самом беззаботном сюжете

44

важно найти драматический контрапункт, нащупать дальние ассоциации, навевающие зрителю и нечто более серьезное, чем то, что он напрямую видит и слышит. Легче обращаться к собственному опыту. Недавно, когда в нашем театре мы ставили «Хануму», спектакль нельзя было считать решенным, пока в печальных глазах окруживших сцену персонажей картин Пиросмани, в замедленных, словно воспоминания, танцевальных интермедиях не возникла «вторая материя», как бы смущавшая зрителя, купавшегося в виртуозной игре актеров, в блестящей музыке, весело переживавшего бесхитростные перипетии сюжета. . .

Я сказал — «смущавшая зрителя», припомнив пушкинское «старца великого тень чую смущенной душой». Во всем, что мы делаем, душа зрителя должна почувствовать это смущение мыслью, беспокойство. Вопрос «не беспокоит?» — из лексикона парикмахера, а не художника.

Спектакль драмы — зов, то трубный, то тайный, к высшему пониманию жизни, это пауза в стремительно движущейся повседневности, предназначенная для ее познания. Необходимо вдуматься в значение в современном сценическом искусстве ассоциации как инструмента высокой мысли.

Мне кажется, в понимании да и в самом определении ассоциативного начала контакта в наших театральных кругах бродит много поверхностного, примитивного, просто безграмотного. На одном собрании выступавший режиссер с гордостью сказал: «Наш спектакль верный, он не вызывает никаких ассоциаций!»

Увы, это не придуманная шутка для «Клуба 12 стульев», хотя есть нечто щедринское в словах взрослого человека, «отменившего» то, что отменить нельзя, как нельзя отменить смену дня и ночи.

Даже неловко повторять, что искусство ассоциативно изначально, по своей природе, что оно не есть жизнь, но отражает жизнь, в том числе и при помощи сложнейшей системы ассоциаций, вызываемых у зрителя, читателя, слушателя.

Важно, куда направит театр зрительские ассоциации, насколько он искусен как художник и первоисточник, а следовательно, и как штурман, прокладывающий путь духовным токам, посылаемым со сцены в зрительный зал. Если театр вдохновлен важной гражданской темой, обладает слухом на реальные, волнующие все общество конфликты и проблемы и жаждет исправлять нравы, учить, воспитывать, — то ассоциации, возникающие на спектакле, не уведут его зрителя в закоулки общественного бытия, но тонко, тактично, с непременным расчетом на самостоятельную зрительскую мысль направят в нужное русло.

Но, для того чтобы зритель пошел за сценой, в зале должен образоваться климат доверия — необходимое условие диалога.

Что образует этот климат?

45

В основе основ психика зрителя лежит его личный опыт. Свой молчаливый диалог он начинает всегда с конкретного. Аналогии с конкретными людьми, ассоциации с положениями, так или иначе ему знакомыми. Это трамплин для прыжка его воображения. Такова закономерность начала нашего контакта, здесь нет, не может быть исключений. Театр, который начнет с того, что предложит зрителю нечто, не имеющее никаких связей с его жизнью, потерпит фиаско в своей главной задаче — тронуть зрительскую душу. Такое случается, и нередко. Не учитывая реальностей жизни, театр идет не к обобщениям, как ему кажется, а в сферу чистого зрелища, развлечения. Связи театра и зрителя рвутся и тогда, когда такой уход театр совершает якобы в образах реальной действительности. Имитация серьезности, увы, тоже достаточно распространена на сцене. Театр может и обмануть, по, как уже говорилось, ненадолго!

От этого и происходит у нас на первый взгляд «необъяснимое»: две пьесы па одну и ту же тему, с похожими героями, с острыми конфликтами, а судьба разная — у одной длительный успех, а вторая, как фейерверк, пошумит, пошипит и погаснет.

Но вот климат доверия создан, на первом этапе театр завоевал зрителя. Что дальше?

А дальше и начинается главное! То, ради чего человек пришел в театр, ради чего мы пригласили его в зал.

Перед нами снова двуединство — диалектика зрительской природы. Человек в зале недоволен, когда его опыту не за что зацепиться, когда нет узнаваемого. Вот-вот с его уст сорвется сакраментальное: так не бывает! Но попробуйте оставить его лишь с тем, что лежит только в рамках его личного опыта, — он почувствует себя обделенным!

Лев Толстой говорил: без новизны нет искусства. Одно из самых прекрасных и сильных чувств, вызываемых театром, — чувство неожиданности, исключительности, внезапности.

Открылась сцена, и началась внезапность!

В чем же она, эта желанная новизна, одно из главных слагаемых контакта? Прежде всего, в личностном, уникальном взгляде художника на жизнь. В нашем случае — коллективного художника: театра. Это каждый раз новое осмысление того, что, может быть, уже тысячи раз осмыслено. Мы обязаны предложить тысяча первое. Поль Валери говорил: что нового можно сказать о розе? Тысячи стихов, миллионы определений. Но приходит художник и говорит о цветке что-то такое, что возвращает ему первозданную свежесть.

Так и театр!

Мы берем слово в диалоге со зрителем не для того, чтобы присоединиться к предыдущему оратору! Нет, чтобы сказать свое, и впервые.

Справедлива и точна мысль Андрея Гончарова: «Чем больше нового узнает от нас зритель, тем больший интерес представляет

46

¶для него спектакль... Контакт между сценой и зрительным залом не возникнет, если режиссером не будет найден образный эквивалент для выражения процессов и проблем действительности, если определенное отношение к миру не будет выявлено языком сценических метафор, гипербол, символов...»

Но я хотел бы продолжить мысль, обратив внимание, если можно так сказать, на качество отношения театра к «процессам и проблемам действительности», на содержание понятия «отношение к миру».

Контакт, его интенсивность, доброкачественность зависят и от того, в какой мере театру удастся воплощать реальные общественные конфликты, насколько он способен предугадывать их.

Почувствовать то, что только зарождается, но уже, как говорят, носится в воздухе. Тип человека, еще не часто встречающийся, но уже решительно заявивший о своем существовании... Я не открываю Америки, театр — кафедра в гоголевском понимании — всегда основывался на обостренной чуткости к самому направлению общественного развития, но есть истины, которые не тускнеют от повторения!

Если театр по отношению к процессам и проблемам действительности займет позицию «последнего выступающего в прениях» — после информации, прозы, публицистики, поэзии, после соответствующих организационных мероприятий, — то в глазах зрителя он окажется вторичным искусством, эффективного контакта у такого театра со зрительным залом не получится. Такой театр осознанно или стихийно займется имитацией конфликтов и проблем или же, не мудрствуя лукаво, примется за знакомое ремесло развлечения ради развлечения...

Мы ищем живые контакты с современностью, с ее актуальными проблемами, по что такое контакт театра и зрителя на спектакле по классической пьесе?

Прежде всего сопереживание! Иного не дано.

Если зритель отнесется к героям классической драмы «со стороны», с таким чувством превосходства человека восьмидесятых годов нашего века к людям, жившим сто или двести лет назад, — мояшо смело предсказать такому спектаклю недолгую жизнь. Недолгую и бесславную. Поразительно, что призывы к такому именно отношению нередко приходится слышать!

Когда мы ставим классическую пьесу, «рабочий» подход может быть только один: мы ставим пьесу о прошлом, написанную сегодня. Здесь равно важны обе временные координаты: «сегодня» и «о прошлом». Увлечение первым может привести к тому, что театр не выберет из пьесы всех ее богатств и как бы походя, незаметно для себя изменит ее калибр. Не сегодня ведь сказано: из пушек по воробьям не стреляют. Право же, Шекспир — не для решения кухонных задач!

Увлечение прошлым немедленно приводит к созданию движущихся сценических иллюстраций.

г/

¶Необходима гармония.

Постановка классической пьесы — наглядное восстановление связи времен, напоминание нынешним людям, что они — дети своей страны, причастные к ее истории, что они — дети

человечества, которое не сегодня родилось и не завтра кончится. И в то же время это ответ на мучающие их вопросы. Поэтому новый взгляд на классическую пьесу — не личный взгляд театра и режиссера. Концепция постановки лежит в зрительном зале, ее надо обнаружить, а не сочинить. Тонкий слух на время — вот где проявляется идейная и художественная чуткость театра.

Перечитывая в разных своих возрастах «Войну и мир», человек по-разному воспринимает идеи и образы бессмертного романа. Так и театр. Он своими средствами читает классическую пьесу и всякий раз относится к «Гамлету» по-новому. Можно перефразировать известный афоризм: покажите мне, как вы ставите «Гамлета», и я скажу, кто вы! Это же можно сказать о «Чайке», о «Грозе», о «Горе от ума»... Каждые пять-семь лет можно ставить эти пьесы, и каждый раз будут меняться акценты спектакля. При этом театр отнюдь не нарушает верности автору, ибо верность автору — категория исторической диалектики, а не нечто раз навсегда данное.

Главное тут в слухе на время, в честной, органической потребности театра поставить ту или иную классическую пьесу и в том еще, насколько театр усвоил ценности, накопленные всем развитием культуры за время, прошедшее после написания пьесы. Невежество может сыграть с театром злую шутку, впрочем, так же как и со зрителем, не подготовленным к восприятию всего конгломерата идей великого произведения.

Убежден, одно из предназначений театра наших дней — философское воспитание зрителя. Не знаю, есть ли в психологии такой термин: «шок остановки», но чему-то похожему на это сцена должна способствовать. Человек приходит к нам на три-четыре часа из невероятно уплотненного времени, из бега, грохота бытия, из повседневности, перенасыщенной информацией, он оснащен знанием «злобы дня» не хуже, а лучше, чем театр! Он живет в мире, где превращение актуального во второстепенное, сегодняшнего во вчерашнее все ускоряется. Театр, гонящийся за микроконъюнктурой, мне кажется, обречен на отставание. Он должен жить не в дне, а во времени. Дни — это деревья жизни, время — ее лес. Нельзя за деревьями не видеть леса!

Уровнем нашего искусства, его внутренней несуетливостью, раздумчивостью, стремлением к философским обобщениям с точки зрения наших великих идеалов, мы можем вызвать в нашем зрителе то душевное состояние, ту приуготовленность к восприятию непреходящих категорий, в сравнении с которыми ему станут яснее истинные масштабы конфликтов и проблем сегодняшнего дня. Современная жизнь, современная

;,x

¶техника, наука, хозяйство погружают человека в тысячи разнообразных проблем, его опыт дробится, взаимоотношения с другими людьми кажутся бесконечно множественными и подвижными. И если мы, театр, обращаем его взгляд к таким категориям, как «жизнь», «смерть», «любовь», «рождение», «ответственность», «человек и общество», «власть», «совесть», «гнет», «благородство», «верность», «предательство», «деспотизм», «народ», — то есть к тем категориям бытия, которые являлись предметом глубочайших раздумий Маркса, Энгельса, Ленина, философов революционной демократии, блестящих представителей марксистской эстетики, таких, как Плеханов, Боровский, Луначарский, раздумий лучших умов человечества, — то мы тем самым воспитываем человека, подготовленного к решению любых практических задач...

Пусть не поймут меня превратно — я не против обсуждения на сцене любых практических задач, я против практицизма. Да и зритель тянется к философским спектаклям, спектаклям-диспутам на темы нравственности и морали.

Наш диалог со зрителем многообразен. Последнее двадцатилетие развития зрелищных искусств, связанное безусловно с необычайным развитием визуальной информации вообще (здесь все: архитектура, формы машин и механизмов, телевидение, космос, авиация и т. п.), расширило, расшатало зрительский диапазон, сделало воображение зрителя несравнимо более подвижным и гибким. «Словарный запас», если можно так сказать, ассоциативных возможностей зрителя пополнился. Театр воспользовался этим обстоятельством и, черпая

отовсюду, и прежде всего из неиссякаемых кладовых своих исторических запасов, предлагает сегодня зрителю поистине безграничную палитру выразительных средств и способов контакта. С чувством радостного удовлетворения слежу за тем, как растет и углубляется у зрителя понимание условности современного театра. Сегодня зритель легко и непринужденно воспринимает сценические метафоры, игру декорационных конструкций, смещение времен действия, монтаж эпизодов... Когда в одном случае сценическое действие замыкается в пределах «четвертой стены», а в другом происходит «на семи ветрах» и включает в себя вселенную — зритель спокойно принимает это. Правда, при одном обязательном условии: если все оправдано авторским замыслом и тем художественным и идейным итогом, к которому театр ведет своего зрителя.

И все-таки самое удивительное в театре — контакт. Контакт-человека на сцене с человеком в зале...

Сегодня и всегда мы обязаны думать о природе этого контакта, изучать его, обобщать наши наблюдения, чтобы этим отдать дань благодарности зрителю, который в последние годы взял на себя смелость решить вопрос — будет ли жить театр?— и решил его положительно.

1976

О природе чувств

Драма стала заведовать страстями и душою человеческою.

Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум...

А. С. Пушкин

----- Сейчас трудно представить себе

нашу жизнь без театра. Но профессиональный театр появился сравнительно поздно, мы это хорошо знаем из учебников. А вообще театр существовал с тех пор, как появилась игра. Обогащенный содержанием, нынешний театр далеко ушел от своей наивной природы — игры. Но иногда возникает острое желание ощутить самое начало, исток, вернуть непосредственность пер-возданности и понять, почему так привлекает тысячи людей большой зал с креслами и занавес, отделяющий их от площадки, где другие люди, собравшись вместе, играют в свою игру, условившись о ее законах заранее, в надежде, что люди в зале их поймут и примут законы их игры, а может быть, и задумаются о том, как жить дальше... Или даже согласятся с их взглядом на жизнь, на людей.

Театр по своей природе — игра. Можно играть в драму, в трагедию, в комедию, в водевиль. Жанрам и их разновидностям нет числа. Так же, как невозможно представить себе какой-то предел в разнообразии детских забав. Они могут быть трогательными, смешными, комическими, романтическими, героическими. И все же... Девочка, играя в «дочки-матери», берет в руки куклу, которую может заменить просто тряпочка, деревяшка, но она никогда не будет забавляться с живым ребенком... Если мальчишки в «казаках-разбойниках» и размахивают палками, как саблями, то настоящая сабля разоблачит игру, разрушит ее.

Писатель, отображающий жизнь, смотрит на нее сквозь магический кристалл, а в театре это видение преобразуется в нашу игру только тогда, когда мы ищем и находим тот ее способ, который наилучшим образом позволит нам совершить обратный путь — через магический кристалл авторского вымысла к его жизненным истокам.

Я чувствую потребность поразмышлять о способах театра передать мир авторского вымысла и убежден, что они могут

50

¶быть так же разнообразны и богаты, как разнообразна и богата сама жизнь, вдохновившая автора на создание произведений для театра.

Ираклий Андроников вспоминает свою первую, детскую встречу с К. С. Станиславским. В тот вечер К. С. Станиславский играл Крутицкого в спектакле «На всякого мудреца довольно простоты». После спектакля он принял братьев Андрониковых, которых привела за кулисы их тетка. Константин Сергеевич был еще весь во власти только что воплощенного характера, хотя со времени окончания спектакля прошел почти час. Он что-то напевал и, сворачивая афишу, смотрел на детей как в подзорную трубу, то есть все его действия были еще продолжением поведения Крутицкого, он все не мог стать самим собой. Такова была сила перевоплощения. Грим, изменяющий его внешность, был уже снят, но не так просто было «спять грим с души актера», что и составляет суть внутреннего перевоплощения. Об этом и говорил всю жизнь Станиславский — как о вершине и главном смысле актерского существования на сцене. Вся его система — путь к этому высочайшему проявлению мастерства, возможность разбудить в себе способность становиться другим человеком настолько, что он не покидает актера вместе с гримом и шумом аплодисментов.

Нетрудно себе представить, как сегодня К. С. Станиславский мог бы обогатить наши понятия об искусстве перевоплощения. Но, думая об этом, нельзя не учитывать последующий коллективный опыт деятелей советского театра.

Нельзя игнорировать мощное влияние Брехта на весь мировой театр, как нельзя проходить мимо тенденций, почти отменяющих теорию перевоплощения, стремления провозгласить так называемый «исповеднический» театр, в котором актер прежде всего проявляет свою личность, свою индивидуальность. Как ни относиться к такого рода течениям, не замечать их нельзя, они

рождаются в нашей практике, в жизни нашего искусства. И наступает момент, когда мы обязаны теоретически осмыслить нашу практику, попытаться подумать о том, как она сопрягается сегодня с наследием К. С. Станиславского, его современников, его учеников, как этим наследием сейчас распоряжаться, постичь, чего не успел, вернее, чего не мог К. С. Станиславский сформулировать в те времена, и хотя бы постараться разобраться в нынешних сложнейших проблемах нашей профессии.

Какие бы претензии ни предъявляли сегодня театру, теория отстает от практики. Дело ее развития было бы странно передоверять одним лишь теоретикам театра, критикам и театроведам — это первоочередная забота режиссеров и артистов, поскольку проблема органического существования актера на сцене касается методологии поисков сценической правды. Теоретики призваны осмыслять наш опыт, анализировать наши поиски, удачи и неудачи, а наше дело — докопаться до сути своей про-

51

фессии и делиться друг с другом самыми интимными, конкретными подробностями репетиционных поисков. Мы этого почти не делаем. Отсюда — обилие заблуждений, необоснованных, скороспелых выводов, взаимное непонимание. Одно из самых печальных заблуждений — наметившееся противопоставление актера и режиссера. Оно основано на двух противоположных позициях, но корень у него один — умозрительность режиссуры отталкивает актера от режиссеров, которые пытаются самовыражаться через актера. Актер стремится освободиться от режиссерской опеки и по сути возвращается к дорежиссерскому театру, где все стихийно и случайно. Режиссер и актер стали рассматриваться как бы отдельно, каждый отстаивает самостийность своего творчества, что в корне противоречит учению К. С. Станиславского, который весь смысл своей методологии, весь смысл своей режиссерской жизни видел в нерасторжимой слитности взаимных поисков и результата. Актер для него никогда не был лишь инструментом выражения своих собственных идей, а являлся конечным содержанием Театра как выразителя жизни человеческого духа на сцене. Вот почему успех режиссера и актера был единым, вот почему всегда в спектаклях великого режиссера играли великие актеры и вместе они рождали великие спектакли, вместе терпели великие поражения.

Свою жизнь К. С. Станиславский посвятил актеру, для актера существует система, метод физических действий, все элементы на пути от сознательного к подсознательному в искусстве. Ему не хватило жизни на теоретическую разработку другой стороны методологии. Его термин «природа чувств» относится не только к существованию актера на сцене, но к сопряжению этого существования с миром произведения, с авторским видением жизни, с той точкой зрения, с которой создатель пьесы, основы спектакля, смотрит на события, на действительность, на людей. Связь природы чувств пьесы с природой чувств актерского воплощения, связь, которая на практике скрепляла все поиски гениального режиссера, в теории не нашла развернутого выражения.

Разумеется, я не собираюсь давать рецепты, по которым каждый мог бы с легкостью обнаруживать природу чувств автора и помогать воплощать ее артисту. Я стремлюсь к одному: не игнорировать эту проблему, на всех этапах создания спектакля не забывать о многоцветии авторского замысла, его своеобразии и глубине и эту глубину пытаться выразить средствами своего искусства, искусства сцены, чтобы добиться подлинного перевоплощения актера в образ.

Многим кажется, что автор ограничивает режиссера и актеров, не дает им возможности выразить собственную индивидуальность. При этом ссылаются на опыт Вс. Мейерхольда. Но это опыт гения, который к тому же не оставил системы, помогающей становиться гением. Впрочем, и Мейерхольд не всегда был похож

52

на самого себя, и он менял свои выразительные средства в зависимости от произведения, которое выбирал для постановки. Его безудержная режиссерская фантазия создала огромное количество приемов, театральных форм, которыми, по существу, и сегодня ограничиваются режиссеры-«самостийники», думающие, что они изобретают нечто новое. Я убежден: собственно театральных приемов не так уж и много, они неизбежно будут повторяться и

варьироваться. И не о них надо думать режиссеру, готовящемуся к первой встрече с актерами. Убежден, что он должен думать о пьесе, с которой придет к актерам, о том, чем именно это произведение отличается от всего того, что было им поставлено прежде, о том, какими глазами смотрит автор на мир, о жанре пьесы, который и определит путь поиска характеров, столкновение судеб, принцип сценической импровизации. Именно жанр пьесы диктует способ отбора предлагаемых обстоятельств. Без этого не может быть радостного, мучительного и длительного репетиционного процесса. Новый мир открывает нам автор, задает новые задачи в постижении жизни, человеческих судеб. Как бы ни был богат духовный мир режиссера, его не может хватить на все пьесы, с которыми его столкнет судьба. В утверждении обратного я вижу печальное заблуждение. Обреченность режиссеров, стремящихся к самовыражению во что бы то ни стало, для меня очевидна: они неизбежно выдыхаются и их спектакли становятся похожи, как близнецы.

Природа чувств — это не компонент спектакля, а то единственное, что обуславливает все его компоненты, средоточием своим избирая артиста, играющего данную роль в данной пьесе в постановке данного режиссера. Природа чувств актера, играющего комедию Шекспира, коренным образом отличается от природы чувств актера, играющего пьесу Чехова или Островского. Как авторский стиль, проявляясь в жанре пьесы, влияет на ее звучание, ее неповторимость, так и мы на языке театра должны найти некую сферу, некий единый закон, определяющий поиски актерского исполнения на сцене не вообще, а в этом спектакле, который будет воплощать эту, конкретную пьесу. Мы же об этом далеко не всегда заботимся.

Даже великие умы человечества совершали ошибку, когда подходили к произведениям иных авторов со своим взглядом на мир. Всем известны высказывания Л. Н. Толстого о Шекспире, в частности о его трагедии «Король Лир». Л. Н. Толстой не сумел оценить великое произведение Шекспира, ибо исходил из своих принципов отражения жизни, жизни человеческого духа. Шекспир с его бурной дисгармонией был слишком далек от свойственного Толстому проникновения в самые сокровенные тайны психологической жизни человека. Но вряд ли мы вправе считать нелестное мнение о Шекспире ошибкой гения русской прозы. Это яркий пример, как два мира чувств, различных по своей природе, далеко отстоят друг от друга. Толстой имел на это

53

¶право. Но режиссер такого права не имеет. У него есть лишь право выбора пьесы.

Живой автор... Он творит в определенном жанре. Он надеется, может быть бессознательно, что закон его пьесы будет понят и претворен театром. Он надеется, что открывать секрет единственно верного выражения идей, мыслей, чувств и характеров вы будете новыми, неизвестными ключами. А мы считаем, что у нас в руках готовый рецепт — система К. С. Станиславского, что достаточно лишь следовать его предписаниям, и все будет в порядке, дальше актеры в меру своих талантов возьмут инициативу в свои руки. И будет спектакль.

И действительно, нам оставлено в наследство прекрасное оружие, овладение которым должно привести нас к желанной цели. И порой нам кажется, что цель эта так близка, так достижима... А результат не оправдывает ожиданий, не приносит удовлетворения ни актерам, ни режиссерам, ни зрителям. Почему это случается — и чаще, чем нам бы этого хотелось? Потому что формальное следование выработанной системе не дает само по себе ничего. Мы воспринимаем систему буквально, приемлем ее как нечто само собой разумеющееся. И на каком-то этапе работы над живым спектаклем теоретическое понимание системы становится не животворным подспорьем, а непреодолимым препятствием. Например, если речь идет об отборе предлагаемых обстоятельств, то часто слово «отбор» игнорируется и совершается нечто вроде «набора» предлагаемых обстоятельств, то есть выстраивается их «цепочка», которая якобы пригодна для пьесы любого жанра, любого направления. Но нет единого ключа для любой пьесы, он определяется каждый раз заново в зависимости от того, насколько верным и глубоким будет ваш отбор предлагаемых обстоятельств.

Почему «Принцесса Турандот» привела в восторг К. С. Станиславского? Главное — потому, что в далеком для себя явлении он увидел воплощение собственных поисков театра,

приносящего людям радость открытия неведомых миров, незримыми, непрямыми нитями связанного с человеческой жизнью. Как часто мы в своей повседневной жизни забываем, что театр, как всякое искусство, интересен людям только тогда, когда он людям необходим! Искусство и будничность жизни в нем — вещи взаимоисключающие. Иначе — рутина, взаимное равнодушие актеров и режиссуры, тягостная совместная жизнь разочарованных друг в друге людей.

Каждая пьеса — отражение действительности под особым углом зрения. Пока мы не поймем, не ощутим, под каким же углом зрения автор в этой пьесе решает волнующие его проблемы и идеи, нельзя переходить от замысла к его реализации через актеров. Нам же кажется достаточным разобрать любое произведение с точки зрения жизненного правдоподобия, определить событийный ряд, найти действие. Со многими пьесами это

54

Получается, мы наработали свои верные навыки в психологической пьесе, и тут переход к реализации замысла довольно прост. А вот с Шекспиром или Мольером совсем иначе. Выяснить еуть в их пьесах относительно нетрудно, а реализовать гораздо сложнее. Нередко играется нечто общетеатральное, далекое от жизни. Даже если мы ставим своей целью уйти от штампа, мы все равно мыслим по-театральному, а не нащупываем способ данного автора отображать жизнь. Не потому ли так редки у нас удачи с комедиями Шекспира или **Мольера, не потому ли они похожи** на нашей сцене одна на другую?

В поисках природы чувств надо уметь настроиться на мир данного автора, на его способ отражать жизнь. У каждого из них — свой оптический прибор, который яснее всего выражен в жанре. Как найти этот жанр в работе с актером? Ведь природа чувств данного спектакля — это и есть литературный жанр, преломленный в природе актерской индивидуальности. Великие актеры постигали это интуитивно. И у нас в театре есть актеры, с которыми легче к этому подойти, актеры, готовые искать природу чувств автора в своей роли, преодолевая первые, привычные представления и наработанные приемы. У многих это так и не получается, но мы все обязаны к этому стремиться.

Необходимо помнить, что нет универсального отбора предлагаемых обстоятельств. В Чехове, например, очень важны такие обстоятельства, как плохая погода, головная боль, то, как начался день. А у Шекспира в его комедиях всегда хорошая погода, у героев никогда не болит голова, а если уж плохая погода, то это обязательно буря. Что важно для актера, что — нет? Трудность поиска и состоит в том, что природа чувств — вещь результативная, актера нужно к ней подвести. В этом и заключается суть репетиционного творчества режиссера.

Станиславский, великий интерпретатор Чехова и Горького, ставил такие далекие им по стилистике пьесы, как «Синяя птица», «Горячее сердце», «Хозяйка гостиницы», «Женитьба Фигаро». Это были шедевры сценической интерпретации классики. Силой гениальной интуиции Станиславский находил ключ к природе чувств каждой пьесы. Чем были по существу этюды, на которые уходило так много репетиционного времени, как не лабораторией по отбору предлагаемых обстоятельств? Опыт этих спектаклей, методология репетиций, к сожалению, не отразились на практике продолжателей дела Станиславского и Немировича-Данченко. Они работали так, будто не было этих спектаклей, как бы пытаясь утвердить универсальность единого ключа на основе теории, а не практики Станиславского, которая была шире теории, поскольку, увы, жизнь одного человека ограничена временем и это время не позволило Станиславскому закрепить в системе свои открытия по овладению природой чувств. Эти открытия остались уникальными. Не потому ли Художественному театру остались недоступны Шекспир и другие авторы, далекие от привычных

55

Приемов психологической пьесы? Даже самые надежные ключи не могут в искусстве служить вечно. Повторение даже самого лучшего не приносит счастья открытия ни актерам, ни зрителям. Чем выдающийся спектакль отличается от просто хорошего? В истории театра есть примеры, когда при всех равных условиях одна постановка остается легендой, а другая уходит в небытие, хотя обе ставил один режиссер, в них играли те же самые превосходные артисты и

пьесы были равноценными. Я убежден, что это зависит от степени постижения театром природы чувств пьесы, автора и от глубины актерского перевоплощения на основе этой природы. Только тогда в истории для будущих поколений и остаются легенды, и через много лет лишь на основании рецензий, рассказов очевидцев, фотографий даже не видевшие спектакля люди ощущают его значение, его мощь, художественную и идейную, даже ощущают своеобразие его атмосферы, аромат, что ли...

«Над вымыслом слезами обольюсь...» Все, что находится между вымыслом поэта и правдой жизни, которая является показателем ценности реалистического произведения, и есть для нас искомая природа чувств. Как привести актера к наиболее точному воспроизведению той природы чувств, чувствований, которая необходима прежде всего ему самому для безусловного воздействия на зрителей? Хороший артист чаще всего знает, что от этой разгадки зависит его успех. Но здесь зависимость актера от режиссера чрезвычайно велика. Насколько точно режиссер ощутит степень отрыва жизненных основ драмы от способа отражения самой жизни, настолько близко он подойдет к самому своеобразие авторского вымысла. На пересечении этих тончайших творческих линий и лежит секрет постижения авторской природы чувств, которую должны воплотить актеры.

«Нарочно оригинальным не будешь» — этот мудрый закон нельзя забывать. Свежесть взгляда на классическую пьесу нельзя привнести извне. Она рождается только в случае верного попадания в авторскую природу чувств, в результате непредвзятого прочтения давно знакомой пьесы. Нам было дано родиться в определенное время, мы не можем не быть современниками своего века, своих сограждан. Профессия режиссера просто обязывает кого-то из нас быть представителем зрительного зала на сцене, творить чудо театрального мира, читать пьесу как бы за всех, от имени всех, не пропуская того, что может пропустить читатель безответственный...

Я читаю пьесу при свете своего торшера... И любой читатель читает пьесу при свете своего торшера. Но он, читатель, имеет право при этом заснуть безмятежным сном, я же этого права не имею. И не хочу иметь. Я должен не спать всю ночь, по крайней мере полночи. Потому что я должен ответить, скажем, на вопрос о том, почему в финале грибоедовской комедии «Горе от ума» Молчалин несколько не обескуражен своим провалом. При

56

¶Всех прочих условиях, при том, что мы знаем о Молчалине, — что он угодлив, приятен в обращении, беспринципен, как принято сегодня говорить, — в нем есть еще что-то. И поскольку мы задумались об этом, поскольку наша Софья Фамусова в исполнении Дорониной не ничтожество в длинной юбке, а личность, растущая в собственных противоречиях, то и Молчалин должен обладать какой-то главной, определяющей чертой, оправдывающей и симпатии Софьи и серьезную настороженность Чацкого. Что же это за черта, присутствующая в самой пьесе, пропускаемая во многих ее исследованиях и трактовках и приближающая нас к самой природе чувств гениальной русской комедии? Это — чувство превосходства Молчалина над Чацким, над его способом жизни. Это чувство собственного превосходства и помогало Молчалину завоевывать симпатии лиц, властью облеченных, оно помогло ему завоевать любовь Софьи и дало возможность одержать столь значимую в его судьбе победу в принципиальном поединке с Чацким. Не пресмыкаясь, не роняя своего достоинства, Молчалин пытается внушить Чацкому свое понимание ятзни. «В чинах мы небольших» — звучит как поучение, а не как оправдание, как снисходительная усмешка к своему товарищу по жалкому пока положению, как предостережение неразумному существу, напрасно возомнившему себя борцом. Более того — Молчалин здесь открывает Чацкому самое сокровенное, свои самые заветные правила жизни как слабейшему, нуждающемуся в покровительстве, незадачливому другу, коллеге, товарищу. Принципы трактовки роли найдены. И нас с актером это грело, вселяло уверенность. Но как это выразить? И как это сопрягается с природой чувств всей пьесы Грибоедова? Тут вступает в силу еще один элемент, необходимый для полного понимания природы чувств, — это способ общения актера со зрительным залом. Мы привыкли считать, что разновидностей общения с залом всего две — это «четвертая стена», то есть существование

актера на сцене без учета зрительного зала, полная иллюзия настоящей жизни; и вторая — прямое общение актера со зрителем. Но на самом деле между этими двумя способами — бесконечное множество возможностей общения с залом. И вот Молчалин как сценический образ в нашем спектакле был завершен тогда, когда я понял, что Молчалин в сценах с Чацким эмоционально демонстрирует зрителям всю неприспособленность Чацкого к жизни, всю его глупость, ограниченность с его, молчалипской, точки зрения. Мало для понимания пьесы, что между ними поединок, столкновение двух позиций. Важно, что их убеждения настолько непримиримы, такова степень веры в свою точку зрения, что им необходим как бы третейский судья. И этим судьей является не кто иной, как зритель. И они оба демонстрируют зрителям друг друга: Чацкий «аттестует» нам своего оппонента как человека мелкого, карьериста, фальшивого приспособленца, без души и чувства, а Молчалин своего — как жалкого, смешного чудака, не умею-

57

¶щего жить, пропадающего идеалиста, не понимающего, что надо искать покровительства сильных мира сего, подлаживаться, угождать. Он даже жалеет Чацкого и готов передать ему «секреты» своего успеха. В этом подступы к природе чувств грибоедовской комедии. Мы, вероятно, были на верном пути, так как этот ход распространялся на всю пьесу, на весь спектакль без какого-либо насилия над авторским замыслом, без единого изменения текста, без всякого посягательства на «тело и душу» пьесы. Чехов, прочитав пьесу Горького «Мещане», высказал свое резко отрицательное мнение о старике Бессеменове как о страшной фигуре, в которой нет ничего человеческого. Чехову, с его высокой требовательностью к нравственному содержанию личности, был непонятен этот мелочный, довольный собой мещанин, как всякий мещанин, считающий себя образцом во всем, что бы он ни делал, семейный самодур... Но нам важно было, так же как и автору, показать Бессеменова во всем объеме, раскрыть причины живучести этого типа, его социальную опасность и его глубоко личную, субъективную правоту.

В каждой группе, в каждом ансамбле среди артистов должен быть лидер, артист, обладающий безошибочной интуицией, подвижностью, требовательностью и к себе, и к режиссеру, и к партнерам. Таким лидером в труппе Большого драматического театра является Евгений Лебедев. Именно ему была поручена роль Бессеменова в «Мещанах». Лебедеву свойственно становиться адвокатом своих персонажей, искать человеческую основу в любом характере, каким бы отрицательным он ни казался. (Разумеется, если речь идет о человеке в пределах нормы, а не о гангстере Артуро Уи, где действуют брехтовские законы ostraneniya, позволяющие актеру отделиться от персонажа и исследовать его как бы со стороны.) Сегодня можно смело сказать, что наш спектакль «Мещане», поставленный в 1966 году, был принят зрителями, критикой, и если в эту старую пьесу, обросшую театральными традициями, нам удалось внести нечто свое, то это благодаря поискам природы чувств исполнителями ролей, и в первую очередь Евгением Лебедевым. Лебедев играет трагикомического короля Лира. Накал его переживаний, обид, чувствований несколько не меньший, чем у шекспировского героя. Бессеменов обижен детьми, ради которых жил, копил, старался чего-то добиться. Но он начисто лишен способности к обобщению, к прозрению даже в несчастье. Если у Шекспира кульминацию страстей подчеркивает буря, то в горьковских «Мещанах» тоже есть буря, но это буря в стакане воды. Чем искреннее переживает Бессеменов, тем больше мы смеемся. Хотя мы понимаем его беду, а это действительно беда — в один день потерять всех своих детей, — нас все же не покидает противоречивое ощущение неадекватности происходящего и его оценки. И если трактовка верна, то природа чувств диалектически вырастает на ее основе и выражает эмоциональное зерно пьесы. Бессеменов постоянно как бы

58

¶лицедействует, заводится на скандал, демонстрирует свои обиды, переживания. Для этого ему достаточно любого повода — не тот сахар купили, не так расселись за столом, и эта привычка к лицедейству не оставляет его даже в момент переживания настоящей беды. Найденная природа чувств позволяет актеру полностью добиться эффекта перевоплощения.

Много лет тому назад мы ставили пьесу французского драматурга А. Жери «Шестой

этаж». В чтении пьесы была смешной, на репетициях юмор пропал, на первый план вышли сентиментальные мотивы, мелодраматичность сюжета. Необходимо было сломать эту унылость, найти новую тональность для всех исполнителей, играющих обыкновенных парижан, обитателей мансард. Мы сделали этюд — «Утро на шестом этаже». Этого не было в пьесе, но этюд давал возможность приблизиться к обыденным взаимоотношениям людей в обстановке своеобразного быта парижского коммунального жилья. Возникли острые парадоксы, оправданные жизненными обстоятельствами: на площадке лестницы встретились рабочий и проститутка — рабочий идет на работу, а проститутка возвращается со своей «смены». Плач грудного ребенка обостряет отношения между мужем и женой. Этюд длился долго и частично вошел в спектакль. Возник пролог, почти без текста, но была найдена тональность для всей пьесы, зритель не замечал перехода пролога в начало самой пьесы. Отношения были заданы, актеры свободно импровизировали, это доставляло им радость постижения новых характеров, отношений, юмор вернулся. Мы еще раз убедились, что для верного поиска природы чувств необходима импровизационная основа. И эта импровизационная основа — каждый раз другая, полностью зависящая от мира данной пьесы.

В книге «Режиссерские уроки К. С. Станиславского» Н. М. Горь-чаков вспоминает участие своего учителя в репетициях мелодрамы «Сестры Жерар» («Две сиротки»). Он рассказывает, как на одной из репетиций К. С. Станиславский попросил опустить все шторы на окнах, закрыть все двери, чтобы в репетиционном помещении стало совсем темно. Затем он отошел в дальний угол зала и попросил актрису Р. Н. Молчанову, игравшую слепую девушку Луизу, подойти к нему, а всех присутствующих соблюдать абсолютную тишину. Актриса пробиравась через нагромождение предметов, ей мешали стулья, она натыкалась на кого-то из присутствующих, просила прощения, но ей никто не отвечал, и от этого делалось как-то необычайно жутко. Никто не заметил, как Константин Сергеевич скрылся, актриса не могла его найти и бродила в темноте, в хаосе вещей; самые простые слова и восклицания стали звучать драматически напряженно и выразительно. Вдруг она разрыдалась и позвала — робко, неуверенно: «Генриэтта, Генриэтта, где ты?» Точно найденные в импровизации предлагаемые обстоятельства разбудили интуицию актрисы. Она начала действовать как персонаж в сюжете пьесы. Это и вол-

59

¶нует нас более всего в творческой репетиционной работе — достижение правды актерской жизни на основе авторского замысла. И в заключение К. С. Станиславский сказал актрисе: «Ну вот и прекрасно. Теперь вы понимаете, что значит молчание Парижа и площади, на которой вы остались одна, что значит темнота... Теперь вы знаете, что такое слепота. Так молчит вокруг вас, Луизы, Париж. Луиза знает цену этого молчания... Очень хорошо, что вы нашли нужное слово в этюде — имя вашей сестры, значит, игра со мной стала для вас реальностью сюжета пьесы. Это задача всякого этюда». И далее: «Слепоту надо понимать как внутреннее ощущение человека, а не наружный недостаток его».

Я намеренно выбрал пример из работы над мелодрамой, жанром, совсем не типичным ни для МХА Та, ни для нашего современного театра. Именно в этом жанре театру необходимо особенно точно нащупать природу чувств, чтобы не оказаться в плену сентиментальное ги и примитивных эмоций, свойственных мелодраме в дурном смысле слова.

Актерская импровизация не может и не должна быть беспредметной. Только четко направленная импровизационная стихия дает желаемый результат. Как бы далеко в импровизации ни ушел актер от текста пьесы, режиссер и актер строят ее на основе отбора предлагаемых обстоятельств, извлеченных из материала пьесы и авторского замысла. Вся трудность поисков природы чувств и заключается в необходимости на всем протяжении репетиционного процесса одновременно думать о всех элементах, из которых складывается этот поиск. В их числе и отбор предлагаемых обстоятельств, и рождаемая на его основе импровизация, и способ контакта со зрителем в будущем спектакле. В противном случае появляются спектакли-близнецы, однообразные актерские работы, ничего общего не имеющие с проблемой перевоплощения в том смысле, как ее понимал К. С. Станиславский. Он писал:

«Огромная ошибка существует в понятии перевоплощения. Перевоплощение не в том, чтобы уйти от себя, а в том, что в действиях роли вы окружаете себя предлагаемыми обстоятельствами роли и так с ними сживаетесь, что уже не знаете, «где я, а где роль». Вот это настоящее, вот это перевоплощение». Ни грим, ни отказ от грима не помогут нам этого добиться, эта проблема слишком подчеркивается в наших сегодняшних рассуждениях, но не имеет, как мне кажется, никакого значения сама по себе. Никто не заметит грима или его отсутствия, если на сцене во всей мощи заживет правда человеческого духа. Вот ради этого стоит помучиться, стоит поискать ту единственную дорогу, которая приведет нас к верной и каждый раз неповторимой природе чувств.

Недавно у нас вышел спектакль «Пиквикский клуб». Во время репетиций актеров тянуло к привычной, близлежащей правде, к тому, что они умеют и любят делать. Но это не прибижало нас к той природе чувств, которая свойственна миру диккенсов-

60

ских персонажей. Респектабельные джентльмены — пиквикисты и их друзья — относятся к жизни с наивной доверчивостью семилетних детей. Они верят каждому слову любого встречного, их ничего не стоит обмануть — и это не просто частные свойства, а то, что определяет развитие сюжета и взаимоотношения персонажей, комедийность положений и конечную грусть... Как только этот способ существования нарушается, как только исчезает наивность восприятия мира, так ложь, фальшь и штампы заполняют сцену. Удачи и неудачи актеров в спектакле определяются степенью их приближения к природе детского мировосприятия вполне взрослых людей.

Бывает и так, что, достигнув импровизационной легкости на репетиции, истинной природы чувств, не удастся сохранить ее в спектакле. Репетируя в пьесе У. Шекспира «Король Генрих IV» сцену в трактире «Кабанья голова», где принц и Фальстаф гуляют вместе со своей свитой и девицами легкого поведения, мы определили восемь событий этой важной картины, определили линию поведения всех действующих лиц и попросили актеров, еще не знавших текста, говорить своими словами. Возникла смелая импровизация, захватившая всех участников репетиции, все перипетии сцены проходили остро, неожиданно и в то же время логично. Возник мир шекспировских страстей и шекспировского раздолья. В спектакле этот уровень достигнут не был, но мы приблизились к той природе игры, к той природе чувств, которых требовал Шекспир.

Жить по законам нового произведения, каждый раз становиться другим человеком, проходить путь от «я» к образу, создавать новый характер — к этому сводятся все мои режиссерские требования к актеру во время создания спектакля.

Современный театр немыслим без учета брехтовского наследия. Брехтовское отчуждение дает возможность определить в каждом отдельном случае закон, по которому выстраивается способ общения актера со зрительным залом. И это не противоречит учению Станиславского. Характер, перевоплощение Брехтом не отменяются. Напротив, поиск очуждения дает возможность точнее производить отбор предлагаемых обстоятельств и выверять точность этого отбора, отмечая лишнее, случайное.

У Толстого в «Холстомере» весь ход событий требует очуждения — в истории лошади воплотить человеческую судьбу. Как играть лошадей? Каковы необходимость и мера в передаче пластики и характера лошади? Где вступает человеческое? Каков способ общения актеров с залом? Для консультаций по пластике мы пригласили балетмейстера, но это оказалось в данном случае лишним — грубило импровизационную природу исполнителей, ограничивало ее. Навязанные извне движения не соответствовали внутренней жизни персонажей. Пришлось отказаться от балетмейстера и попытаться каждому актеру самому найти свое поведение и в сцене смотреть лошадей из табуна Генерала,

61

и во время скачек. Для меня, режиссера, это явилось своеобразной проверкой того, насколько актеры вжились в свои роли, насколько они способны самостоятельно, импровизируя на основе анализа пьесы, найти единственно верное выражение существа образа. И должен

признаться, что почти не было осечек. Это было верное проявление уже выработанного способа игры, актеры импровизировали на основе отбора предлагаемых обстоятельств легко и органично, с ощущением общих задач спектакля в целом.

Определение природы чувств, на мой взгляд,— главный этап в создании современного спектакля. Не потому ли нет сегодня по-настоящему значительного спектакля по пьесам А. Н. Островского, что не найден ключ современного прочтения произведений великого драматурга? Старый секрет утрачен вместе с уходом со сцены мастеров прошлого, а новый пока не найден. Играть Островского часто, пытаются передать быт в духе Малого театра или же используют режиссерские права и подчиняют классика своим формальным «задумкам». Ни тот ни другой путь не приводит к значительным результатам, и Островский, по выражению одного критика, «отдыхает» и ждет нового, глубокого прочтения.

Я убежден, что новое возрождение Островского близко. Только не надо забывать, что и этот автор в каждой пьесе неповторим, что он оставил нам огромное наследие, где есть такие непохожие друг на друга произведения, как «Свои люди — сочтемся», «Бесприданница» и «Женитьба Бальзаминова». И каждая из них требует своей особой природы игры.

Наш современник заслуживает великого Театра. Нельзя полагаться лишь на свой собственный опыт, на свое умение. Важно анализировать прошлое и настоящее, осознавать величие и сложность задач, не бояться решать практически самые трудные проблемы и помнить, что профессия и ремесло в искусстве уживаться не должны.

Я перечитал написанное и подумал: а стало ли читателю до конца ясно, что же я вкладываю в понятие «природа чувств»? За что я ратую и что мне кажется в современном театре столь важным? Очень трудно в нашем деле формулировать до конца точно и кристально ясно.

Природа чувств... Что же это все-таки? Особый душевный настрой, чаще всего просыпающийся в актере, когда он находится в импровизационном самочувствии поиска и способен с еще воображаемым зрителем найти тот особый контакт, который единственно возможен в данных обстоятельствах, для данного характера, для данного автора.

Вероятно, и это приблизительно.

Но может быть, я коснулся области, близкой к психологии творчества, а не самого творческого процесса, и поэтому так сложно найти искомое.

1979

¶Как разговаривать с классиком £

-----Без сегодняшнего содержания, открытого в классическом произведении, спектакль как значительное явление состояться не может — это аксиома, с которой уже давно никто не спорит. Определяя смысл пьесы классика, то есть то, что на нашем профессиональном языке называется сверхзадачей, мы стремимся избежать упрощения, вульгаризации. Но на практике мы часто встречаемся с буквальным осовремениванием классики, что неизбежно ведет к этому упрощению. Хотя теоретически все давно согласились с тем, что написанное много лет назад произведение делают современным глубинные смысловые ассоциации, а не прямой аллюзионный ход, примитивно тенденциозное направление, дискредитировавшее себя еще десятилетие назад, к сожалению, бытует и сегодня. В последнее время оно даже активизировалось, и мы все чаще сталкиваемся с такими смещениями в классической пьесе, которые делают ее звучание внешне современным, но при этом разрушают ее образную ткань, нарушают законы художественного мышления автора.

Я согласен, что над многими классическими произведениями висит груз заданности, сценическая их история породила множество стереотипов, из которых трудно выскочить, в то время как первейшая задача театра — взглянуть на старую пьесу непосредственно, «сегодняшними и нынешними очами». Свежесть взгляда, однако, совсем не в том, чтобы привести в произведение нечто ему несвойственное. Такая тенденция мне кажется опасной. Я убежден: даже очень интересные домыслы, если они не подсказаны автором, могут привести режиссера в «опасную зону» прежде всего потому, что логика автора-классика все равно окажется сильнее режиссерской фантазии.

Возьмем, к примеру, такой ход рассуждений по поводу гоголевского «Ревизора» (мне не раз приходилось с этим сталкиваться) : чиновники не боятся никакого ревизора, жульничество, взяточничество — привычный для них образ жизни. В результате на первый план выдвигается безнаказанность преступлений.

83

¶О том, что данная тема может оказаться вполне актуальной и в наши дни, я не спорю. Но в том, что подобный ход рассуждений противоречит природе драматического конфликта «Ревизора», я глубочайшим образом убежден. Комедийный стержень у Гоголя — боязнь наказания. Чиновниками движет страх, ведь городничему за его «грешки» грозит как минимум Сибирь; причем «винт» этот закручен драматургом так крепко, что удали его — и замысел режиссера начнет разрушаться буквально с первой же сцены: пьеса будет сопротивляться. Чиновники собираются в доме городничего, узнают о приезде ревизора, но если бояться им нечего, то что же происходит? Как дальше будет развиваться сценическая жизнь? Ее просто не на чем строить.

Я все время пытаюсь определить для себя: где находится водораздел между возможным и недопустимым? Что здесь может быть критерием? Многое в конечном счете определяется заразительностью спектакля. Но это категория слишком субъективная: одного спектакль заражает, другого — нет, один приходит в восторг, другой не принимает и протестует. В нашем деле многое зависит от вкусов, у нас нет абсолютных критериев.

Но если человек профессионально занимается режиссурой, он обязан думать о таких вещах, как предел смещения авторского хода, мера «дополнения» пьесы за счет собственной фантазии.

Что заставляет классическое произведение звучать по-новому? В работе над тем или иным спектаклем мне, как и каждому режиссеру, приходится постоянно сталкиваться с этой проблемой.

Вспоминая недавние и далекие впечатления, я пытаюсь понять, почему одно режиссерское решение убедило меня, а другое вызвало активный протест. Исключаю в данном случае те спектакли, которые ставил сам, ибо тогда невольно воспринимаешь сделанное другими субъективно, сравниваешь с собственным решением, хотя теоретически все-таки надо уметь отрешаться от сделанного тобой и судить чужой спектакль по законам, которые режиссер ставил перед собой, создавая его.

С моей точки зрения (а я отстаиваю в искусстве определенное вероисповедание, другие могут не разделять мою позицию — с ними у меня спора нет и быть не может), цель театра — высечь искру авторской мысли, которая сегодня может взволновать зал. Соответствие авторскому взгляду на жизнь и должно стать критерием оценки, и не стоит обманываться внешним успехом: он нередко приходит потому, что бесцеремонное обращение с автором поощряется частью зрителей, принимается ими за смелость и новаторство, а эти качества всегда привлекательны.

Что для меня является главным, например, в чеховской поэтике? Любовь автора к своим героям. Любовь. Это чувство живет и в прозе Чехова, и в драматургии (я не говорю о его ранних рассказах, там он мог быть и сатиричным, и насмешливым, и гневным, мог не принимать, презирать тех, о ком писал). Ко-

64

¶нечно, есть персонажи, которых он не любит,— Беликов, например, в «Человеке в футляре», Наташа в «Трех сестрах» или Протопопов, который не появляется на сцене, но отношение к нему драматурга ощущается совершенно безошибочно. Причем не любит Чехов так же истово, как и любит. Он умеет найти гениальный ход — от обратного, чтобы заклеить, зачеркнуть человека. Что может быть выше материнской любви? Для нас всех это святое. А в «Трех сестрах» писатель превращает отношение Наташи к своему Бобику в чувство настолько уродливое, что мы даже испытываем определенное удовлетворение, когда Соленый говорит: «Если бы этот ребенок был мой, я бы изжарил его на сковородке и съел».

Любовь Чехова к своим персонажам — основополагающий момент, и это игнорировать

нельзя. Нельзя противопоставлять его любви свою собственную нелюбовь к трем сестрам, к Иванову или дяде Ване. Сместив этот главный мотив в чеховской драматургии, мы убиваем автора. Писатель видит в своих героях болезни времени — неспособность сопротивляться пошлости жизни, паралич воли, но выражает все это через любовь, и чем она больше, тем сильнее его ненависть к тем жизненным явлениям, которые эти болезни века породили. Так строятся его пьесы, так происходит и в большей части его прозы. Вспомните «Палату № 6». На чем зиждется эмоциональное воздействие этого произведения? Чехов сначала влюбляет нас в героя, а потом прослеживает этапы его душевной эволюции, вплоть до полной прострации.

Паралич воли писатель раскрывает не как индивидуальное человеческое качество, а как явление общественное — это и дает его творчеству масштабность, это и делает его самого классиком. Переставляя акценты, нарушая соотношения объективного и субъективного в его произведениях, театр изменяет принцип чеховского отношения к жизни, сужает мировоззрение писателя.

Я наблюдаю сейчас у молодых режиссеров тенденцию к «развенчанию» драматургических героев писателя. Ищут персональную вину трех сестер и дяди Вани, объясняющую все, что происходит в их жизни, и пытаются оправдать за их счет Наташу и Серебрякова. Противопоставление персонажей остается, только все в пьесах переворачивается с ног на голову.

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

65

¶Чеховский театр не бытовой, а поэтический, он исключает буквализм в воспроизведении жизненных процессов. Как режиссер будет воплощать эту поэзию — его дело, но если не будет поэзии, не будет Чехова. И сегодняшняя ориентация театра на так называемого «жестокоего» Чехова просто не совпадает с его ощущением жизни. Да и зачем нужно делать Чехова жестоким? Есть огромное количество русских и нерусских авторов, у которых жестокость заложена в природе их творчества и превосходно выражена, — есть Салтыков-Щедрин, Сухово-Кобылин, Горький, наконец. Нельзя идти от обратного — сейчас в искусстве силен мотив жестокости, поэтому забудем о чеховской поэзии. Автор, если он гениальный писатель, все равно окажется сильнее, и режиссер в споре с ним неизбежно проиграет.

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

Почему стало возможным неожиданное и на первый взгляд парадоксальное решение «Истории лошади» в нашем театре? Потому что оно заложено в рассказе Л. Толстого «Холстомер». Вчитайтесь внимательно в текст, и вы ощутите не только толстовскую мудрость и толстовскую боль за все живое, что существует на земле, но и толстовскую иронию. Интеллектуальная лошадь рассуждает о людях, о собственности, о социальных проблемах. Написано это с замечательной тонкостью проникновения в психологию живого существа. «Вы, наверное, сами были когда-то лошадью», — сказал Тургенев Толстому, прочитав «Холстомера». Но история лошади в рассказе лишь первый пласт, за ним встает судьба русского крестьянина, русского человека вообще. Авторский ход поражает здесь неожиданностью, но именно парадоксальный интеллектуализм лошади не только давал право на наивное театральное решение, но и подталкивал к нему. Чем элементарнее, чем проще, тем вернее оказывается по отношению к автору.

Верность автору не есть следование его букве. Такая «верность» чаще всего ведет к

иллюстративности. Важно сохранить главный мотив произведения — то, что взволновало вас, когда вы впервые его читали. Именно это ощущение должно стать сверхзадачей или сверхсверхзадачей спектакля, в нем должен содержаться ответ на основной вопрос: ради чего, во имя чего вы поставили сегодня это произведение? Если ощущения зрителей после спектакля совпадут с теми, что возникли у вас после прочтения пьесы или романа, значит, вы «попали» в автора.

Когда я смотрел гоголевскую «Женитьбу» в постановке А. Эфроса на Малой Бронной, меня сразу же поразило начало спектакля. Впервые я видел активного Подколесина. И это режиссерское открытие было необычайно близко природе автора и в то же время смело и неожиданно. В этом сочетании и кро-

ется секрет попадания в стиль автора, в самую суть произведения. На этом единственном пути и возникают творческие удачи. В самом деле, почему пассивная философия Подколесина должна выражаться пассивностью? Напротив, пассивный, вялый человек иногда ведет себя необыкновенно активно, особенно наедине с самим собой; он порой доходит до агрессивности, до крайней решимости, разумеется на словах. Характер Подколесина в этом спектакле определил и свежее звучание диалога с Кочка-ревым и все дальнейшее развитие спектакля, где режиссеру удалось быть и оригинальным, и близким к автору. Все его находки и решения были продиктованы Гоголем. Не в этом ли смысл творчества режиссера?

Другой пример. «Доходное место» А. Островского в Театре сатиры в постановке М. Захарова. Вместе с исполнителями главных ролей режиссер нашел главное в пьесе, что обычно приглушалось,— огромный гражданский темперамент автора. Действие развивалось стремительно, бурно, и в то же время текст Островского звучал во всю мощь, важнейшие сцены игрались дважды — под углом зрения того или другого персонажа; это рождало поразительный смысловой эффект. Все находки были подчинены раскрытию главной темы, которая тревожила острыми вопросами: как жить? Идти на компромисс со своей совестью или оставаться честным? Все это шло у режиссера от Островского, а не от лукавого. А ведь многие молодые режиссеры в своих выдумках и находках не знают пределов. Чего стоит, например, «придумка» в другой постановке «Доходного места», где Жадов ходил по городу и искал брошенное полено, а найдя его, рубил специально припасенным топором (Свердловский ТЮЗ)! Хотели подчеркнуть бедность Жадова и подчеркнули. Но что делать Поленьке? Тут уж не до шляпки, если она просто замерзает. Не к такому новаторству, низводящему классика до уровня своего невежества, стремится наш театр.

Повторяю: дело вовсе не в формальном соблюдении каждой запятой, соблюдении, которого требуют от нас порой современные драматурги, когда мы ставим их пьесы. (Я недавно прочитал эссе Теннесси Уильямса — его размышления о театре. Они удивили меня главным образом тем, что Уильямс оказался на редкость не эгоистичным как драматург. Современные авторы обычно держатся за каждое слово: не дай бог, если артист что-то переставит во фразе,— им это кажется недопустимым искажением, неуважением к пьесе и ее создателю. Уильямс считает: если образ схвачен артистом верно, текстовая точность не имеет значения, так как выразительные возможности театра оказываются порой сильнее возможностей слова, а в результате могут выиграть и спектакль, и автор. Я впервые встречаю писателя, который рассуждает совершенно по-режиссерски.) Если высекается авторская мысль, театр обретает силу эмоционального воздействия на человека, какой не обладает ни одно другое искусство,

67

В том числе и литература. В этом воздействии — здесь, сейчас, сегодня — и заключается магия театра.

Все, о чем я говорю, очень легко назвать традиционализмом. Но в это слово можно вкладывать разный смысл. Как известно, есть мертвая традиция и есть традиция живая, которую необходимо учитывать, нельзя в творчестве придерживаться невежественной позиции— «не знаю, что было до меня, и знать не хочу». Надо от найденного и достигнутого двигаться вперед. Нельзя ставить «Ревизора», не ведая, что Гоголь протестовал против превращения Хлестакова в сознательного жулнка. Можно не посчитаться с мнением Гоголя, но

что выиграет от этого режиссер? Ровным счетом ничего, даже если кое-кто сочтет его новатором. Да, есть много заскорузлого, отжившего, что действительно нужно отбросить. Но есть и живое, нужное, ценное — с ним необходимо считаться. К тому же не надо перекладывать на автора ответственность за те штампы, которые порождены театром. Грибоедов не виноват в том, что в течение многих десятилетий его пьесу играли как бытовую комедию, а Чацкого — как салонного героя. И Островский не виноват в репутации бытописателя, которую ему создал театр.

Вообще, традиция — понятие сложное, и с высокими образцами соперничать трудно. В свое время спектакль Немировича-Данченко «Три сестры» произвел на меня такое оглушительное впечатление, что в течение многих лет я и думать не мог о постановке этой пьесы. Я обратился к ней только после того, как сделал для себя одно открытие: в спектакле Художественного театра последний акт был совершенно идиллический. Я принимал это как данность, пока вдруг не обнаружил, что никакой идиллии у Чехова нет, есть паралич воли, который и привел к коллективному убийству Тузенбаха. Все говорят о предстоящей дуэли, все знают или догадываются о приближающейся трагедии — и ни один человек палец о палец не ударил, чтобы ее предотвратить. Этот трагический финал и определил для меня решение всего спектакля. И для того чтобы его осуществить, мне не нужно было опровергать мхатовскую постановку, хотя итог у нас получился противоположный тому, к которому пришел в свое время Немирович-Данченко. И ничего не надо было смещать в чеховской пьесе — она ответила каждым словом этому решению, потому что оно не привносилось извне, а возникало естественно из ее сути, которую по-новому проявило новое время.

Мне понятна боязнь сценических стереотипов, — но нельзя преодолевать эту боязнь «вопрекизмом»: все делают так, а я сделаю наоборот.

Не попасть в плен банального, избежать повторения открытого можно только с помощью автора.

Когда я решил поставить «Мещан», многих это испугало. Сценическая история произведения М. Горького сложилась неблагоприятно — за «Мещанами» прочно укрепились репутация скучной

68

Пьесы, на которую зрители добровольно не ходят. Но в БДТ она идет уже семнадцать лет, и мысль о снятии спектакля возникает совсем не потому, что зрители его игнорируют. Что определило долголетие «Мещан» на нашей сцене? Прежде всего, перестановка некоторых смысловых акцентов, особенно в образе Бессеменова. Натолкнул меня на это Чехов своим письмом к Горькому, где он предсказывал, что зрители смотреть пьесу не будут, потому что в центре ее — противный старик, который не может вызвать никаких симпатий. А отсутствие сопереживания в зрительном зале, как вы знаете, рождает скуку, которая способна убить самую высокую идею. И я подумал: если Чехов прав и непринятие пьесы связано с Бессеменовым, может быть, можно пересмотреть этот образ? И мы с Лебедевым решили этот характер совершенно иначе, чем он решался раньше. Мы встали на позицию Бессеменова, искали его субъективную правду, раскрывали его человеческую драму. Мы понимали, что этот человек в шорах, что пытается спасти отжившее и умирающее, остановить движение жизни, что он живет в замкнутом круге ложных ценностей и представлений. Но мы это понимали, а он жил своей жизнью, трудной, сложной, полной драматизма. И стал вдруг интересен зрителю, который сопереживал его душевным страданиям, истинным и глубоким, понимая их истоки и жалея старика, теряющего своих детей.

Поначалу мы опасались, что при таком решении тема мещанства потеряет в своей остроте, но по мере приближения к премьере мы все больше убеждались, что выигрываем именно по этому главному направлению: мещанство как категория социально опасная раскрывалось объективно, а не через тенденциозное изображение монстра-мещанина.

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

Все, что я говорил, относится к взаимоотношениям режиссера с писателем-классиком.

Когда мы встречаемся с современными пьесами, характер этих взаимоотношений может быть самый разный. Здесь подход к произведению определяется уровнем драматургии. К пьесам Вампилова, например, я подхожу так же, как к пьесам Чехова. Это настоящая, большая драматургия, где нет ни одной случайной реплики, ни одного лишнего слова.

Тем не менее не редки случаи, когда и Вампилова начинают перемонтировать, «выпрямлять». Здесь снова срабатывает стереотип режиссерского мышления: раз автор современный, значит, он требует нашего вмешательства. Но автор автору рознь, и только время определит, останется он в будущем или нет. Думаю, что Вампилов останется. Я ставил «Прошлым летом в Чулимске» и знаю, как сложен этот драматург и как точен он во всем, какие человеческие глубины открываются за видимой простотой его письма.

69

¶А есть пьесы, которым театр может придать иной, более крупный масштаб. Яркий пример тому — постановка А. Васильевым «Взрослой дочери молодого человека» В. Славкина, довольно слабой пьесы, которую режиссер подчинил своему замыслу, развив в ней самый интересный мотив — судьбы поколения, начинавшего самостоятельную жизнь в 50-е годы, дополнив и наполнив заданное автором собственным знанием этой судьбы. Но я не хочу утверждать, что режиссер создал спектакль «на голом месте». В пьесе молодого автора безусловно была основа — острая проблема, живые характеры. В данном случае я хочу подчеркнуть роль режиссера А. Васильева: в других театрах, в постановках других режиссеров эта пьеса прошла незамеченной.

Иногда такого рода пьесы имеют решающее значение в судьбе режиссера. Много лет назад, когда я только пришел в Большой драматический, театру очень нужна была молодежная пьеса, и я решил поставить Н. Винникова «Когда цветет акация», банальную комедию из студенческой жизни. Даже когда я читал ее в первый раз, у меня было такое впечатление, что я ее уже знаю. Автор и сам, вероятно, испытывал некоторое чувство неловкости и выразил это в ремарках, написав своеобразный комментарий к происходящему на сцене. Таким образом, пьеса стала для нас поводом для иронии над театральными штампами в воплощении молодежной темы. Наш спектакль, таким образом, оборачивался против автора, но когда Винников приехал на репетиции, он не только не обиделся на нас, но сразу же включился в нашу игру и написал много новых текстов для ведущих, помог довести сценический прием до логического завершения.

Театрам, к сожалению, слишком часто приходится заниматься спасением слабых пьес, и они достаточно поднаторели в этом искусстве, выработали множество приемов для преодоления барьеров малой художественности. Для классики эти средства не годятся — здесь нужно не «вытягивать», а раскрывать, проникать в глубины, постигать сложности — искать пути к автору.

На основании многолетних наблюдений могу сказать, что личность режиссера при верности автору нисколько не теряет в своей яркости. Напротив, режиссер, занятый только самовыражением, быстро себя исчерпывает. Идущему от автора эта опасность не грозит, потому что перед ним каждый раз — новый мир, а не тот единственный, в котором главное — он сам, а все остальное — повод для его самораскрытия. Именно у самовыраженцев и начинаются повторы, бессознательное перетаскивание сценических приемов из одного спектакля в другой, монотонность в способах выражения. Такому режиссеру не дано подлинного обновления, которое возникает в результате обогащения каждый раз новым драматургическим материалом, для него меняются только сюжет и текст, а образная система остается неизменной.

Если у режиссера есть лицо, оно обязательно проявится, и автор этому не помешает, напротив, поможет. Врубель, когда

70

¶писал своего Демона, субъективно заботился только о том, чтобы как можно вернее и глубже передать образ, созданный Лермонтовым. Но разве он не выразил в этом произведении себя? Разве мы можем спутать Врубеля с каким-нибудь другим художником? Так в нашем деле

и без сознательного стремления к самовыражению режиссер все равно проявит себя, свою личность, если он будет озабочен тем, чтобы раскрыть автора, если у него есть истинная сверхзадача, которой он взволнован. Дальше все зависит от меры таланта и от масштаба режиссерской личности. И от степени профессиональной оснащенности, конечно. Интересный замысел надо уметь интересно реализовать, а для этого режиссеру многое предстоит постигнуть, и прежде всего — «природу чувств» произведения. «Природа чувств» — авторский взгляд на мир. Он у каждого писателя свой. Чехов видит мир иначе, чем Островский, Горький не так, как Гоголь или Сухово-Кобылин.

Формула современного прочтения классического произведения складывается из двух слагаемых — сверхзадачи и «природы чувств».

Сверхзадача — режиссерская концепция спектакля. Создавая ее, необходимо учитывать и автора, и время постановки. Каждое поколение зрителей воспринимает автора-классика по-своему. Вот почему я всегда говорю, что сверхзадача спектакля существует в зрительном зале и режиссеру нужно ее обнаружить. Надо знать круг вопросов, волнующих современного человека, точно выбрать классика, который может на них ответить, и уметь прочитать пьесу, минуя ее прежние сценические интерпретации. Последнее условие очень важно.

Б. Покровский рассказал мне однажды, как, войдя в зал во время оркестровой репетиции «Евгения Онегина», он услышал, что знаменитый вальс в сцене ларинского бала звучит непривычно — неожиданно иронически. После репетиции он спросил у дирижера, как возникло это своеобразное звучание. И тот объяснил, что во всех спектаклях в этом фрагменте были приглушены ударные, отчего вальс делался лирическим. Когда же оркестр сыграл его так, как написано у П. И. Чайковского, вальс зазвучал громко и иронично — и бал стал сразу провинциальным.

Вот и нам надо прежде всего читать «партитуру» автора — оригинальную пьесу, а не чужой режиссерский ее экземпляр, где «приглушены ударные».

В течение долгого времени прежние сценические прочтения закрывали для современного театра А. Островского, и чем совершеннее они были, тем сильнее довлел над нами их авторитет. В особенности это касается, конечно, спектаклей Малого театра. Только освободившись от гипноза устоявшейся традиции, мы обрели непредвзятость взгляда и сегодня заново открываем драматурга, поражаясь богатству и стилистическому разнообразию его театра. Как пример такого открытия я уже назвал «Доходное место» в постановке М. Захарова. «Доходное место» — одна из

71

¶самых современных пьес Островского. А вот чем может взволновать и заинтересовать современного зрителя такая, например, комедия, как «Волки и овцы»? Важнее прямого противопоставления «волков» и «овец», сильных и слабых стала для нас в пьесе проблема, которую мы определили словом «попустительство». Что имелось в виду?

Островский отразил определенное общественное явление, рассмотрев его диалектично, в процессе исторического движения: хищники новой формации Беркутов и Глафира съедают не только «овец», но и старых «волков» типа Мурзавецкой и Чугунова. Драматург увидел, как из поколения в поколение растет масштаб хищничества. Мы же знаем, как стремительно увеличивался этот масштаб с каждым новым историческим витком. Мне хотелось показать ситуацию пьесы таким образом, чтобы сквозь малые масштабы деятельности ее персонажей увиделся сегодняшний масштаб самого явления, чтобы наивная интрига «волков» столетней давности заставила подумать о мафиозности, распространенной в нынешнем мире.

Однако в системе действующих в пьесе сил меня интересовали не столько злодеи «волки», и не «овцы» с их несопротивляемостью обстоятельствам, с их готовностью «пойти под нож» — меня интересовала категория безучастных — ленивых или равнодушных, эгоистичных или трусливых — общественно пассивных людей, субъективно честных, но допускающих то, что они сами считают аморальным, безнравственным, и тем самым способствующих расцвету социально опасного явления.

С этой точки зрения центральной в пьесе стала для меня фигура Лыняева. Он держал в

руках все нити заговора, понимал степень опасности, нависшей над беспомощной в делах Купавиной, — и ничего не предпринимал, не сделал ни одного решительного шага и с готовностью отдал все в руки Беркутова. Откуда возникают «волки», что способствует их активизации? Равнодушные лыняевых. Так было всегда, во все времена. Так и теперь.

Эта тема казалась мне сегодня предельно актуальной. Она не лежит на поверхности, но она содержится в пьесе. Все чужое, далекое — быт, люди, но не в этом дело: внешние приметы жизни изменились, а психология невмешательства жива и поныне. Мы постоянно и в крупном и в мелочах сталкиваемся с «волчьими» явлениями — и отходим в сторону, уговаривая себя: зачем связываться?

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

И

¶Воплотить замысел невозможно, не обнаружив «природу чувств» произведения. По существу, «природа чувств» — это жанр, но в особом конкретно-театральном понимании.

Наши жанровые определения слишком общи. Если представить себе, что трагедия, комедия, драма — это материки, а те же жанры у определенного автора — страны, то режиссеру нужно найти город, улицу и дом. Поэтому мы и говорим, что каждая пьеса имеет свой жанр. А «природа чувств» — это жанр в его сценическом преломлении, то есть способ авторского отражения жизни, помноженный на режиссерскую сверхзадачу и выраженный в способе актерской игры.

Найти «природу чувств» необычайно трудно, никаких методологических путей к этому нет, и каждый режиссер постигает ее интуитивно. Чем проще пьеса, тем труднее открыть в ней нужную «природу чувств». Скажем, проанализировать Мольера очень легко, но найти ему сценически адекватное решение невероятно сложно, поэтому так редки удачные постановки мольеровских комедий. То же с Диккенсом. Когда читаешь — все понятно, начинаешь ставить — ничего не получается.

Мы решили поставить «Пиквикский клуб» — пьесу по роману молодого Диккенса. При всей видимой ясности его образный мир оказался сложен для перевода в сценическую конкретность. Стоит применить здесь привычные средства, как диккенсовский юмор сразу пропадает, получается вульгарное комикование, потому что природа юмора у писателя необычна. Это не сатира, в произведении нет злого начала, в нем все проникнуто добрым отношением. Диккенс любит всех своих героев, даже к Джинглю и Иову относится добродушно.

В его героях поражают две вещи — огромная сосредоточенность на какой-то цели, страстность в осуществлении ее и вместе с тем абсолютно детская наивность в восприятии мира.

Что такое Пиквик? Мне он виделся эдаким английским Дон Кихотом. Он противоположен герою Сервантеса по всем внешним признакам, но суть у него та же. Сверхзадача Пиквика — добиться счастья для человечества, не меньше. И по характеру он предельно наивен, верит каждому слову, отчего и попадает в нелепые ситуации.

В репетиционной работе мы стремились выявить контраст между глобальными намерениями Пиквика и мизерной сутью того, что происходит с ним в действительности. Чтобы добиться этого контраста, мы укрупняли едва ли не каждое событие в спектакле.

Пиквик отправляется в экспедицию. Мы решали эту сцену как величайшее событие, исторический день в судьбе человека — осуществляется мечта всей его жизни. Наш Пиквик собирался в путь, как Папанин на Северный полюс. Он бросал взгляд в окно, на улицу, которую видел, может быть, в последний раз, и голос его дрожал, в глазах стояли слезы. Сосредоточенность

¶на глобальном, общечеловеческом и делала его невосприимчивым к житейским мелочам. В каждом персонаже Диккенса нужно было найти его главную страсть, гиперболизировать ее и выразить через конкретный характер. Например, Сэм Уэллер был понят нами как человек, который с первого взгляда влюблялся в Пиквика, обнаруживал, что именно его искал всю жизнь. Их встреча — осуществление мечты. Оттого-то Сэм и становится преданным слугой Пиквика; куда один — туда и другой, в экспедицию так в экспедицию, в тюрьму так в тюрьму.

Там, где нам удалось попасть в нужную «природу чувств», открылся простор для актерской импровизации, возник диккенсовский юмор и диккенсовская доброта, а через них прозвучала и благородная мечта его — о счастье человечества или хотя бы для человека.

Понимание «природы чувств» приходит порой совершенно неожиданно, но его рождает только непредвзятый, не заслоненный ни чужой, ни собственной концепцией взгляд на произведение. Что определило успех «Кавказского мелового круга», поставленного Р. Стуруа в Тбилисском театре им. Ш. Руставели? Режиссер с доверием отнесся к авторскому определению места действия.

У Брехта Кавказ — понятие абстрактное. В «Добром человеке из Сезуана» действие происходит где-то в Китае, в «Кавказском меловом круге» — где-то в Грузии. Если в шекспировской Италии характеры персонажей обладают какими-то национальными особенностями, то здесь этого нет. Страна названа Грузией только для того, чтобы показать, что это далеко от Германии, о которой автор прежде всего и думал. Но когда пьеса попала в руки грузинского режиссера, он погрузил ее в национальный колорит, и абстрактно-грузинские образы обрели плоть. Возникла не Грузия «вообще», не сказочная страна, а конкретная среда, обстановка, атмосфера, а главное — конкретные люди. Это придало пьесе дополнительный смысл, а национальный темперамент актеров зарядил ее эмоциональностью. Соединение принципов брехтовского театра с традициями грузинского народного искусства дало результат такой впечатляющей силы, что получился прекрасный спектакль, признанный во всем мире и открывший новый, сегодняшний путь к Брехту.

Я — за такую новизну. Она возникла с помощью автора, а не вопреки ему, не в преодолении его. Р. Стуруа не изменил в пьесе ни одного слова, но он был далек от буквализма в понимании брехтовской эстетики. Главный принцип эпического театра — эффект отчуждения — оставался определяющим и для режиссера, но он ощутил его близость художественной природе исконного грузинского театра, как, впрочем, любого народного зрелища, будь то итальянская комедия дель арте, представление русских скоморохов или грузинских бериков. Стуруа проник в истоки брехтовской эстетики и тем самым приблизил пьесу к сегодняш-

74

¶нему времени, потому что народное — это вечное. Приблизить автора к нам помогает и жанровый сдвиг в произведении. Что сделало «Горячее сердце» в постановке К. Станиславского великим произведением? Перевод бытовой драмы в психологический гротеск. И Островский этому не сопротивлялся, напротив, он радостно «откликнулся» на предложение режиссера буквально каждым своим словом. Такую щедрость обнаруживает каждый классик, если только режиссер с самого начала не вступает с ним в конфликт, а относится к нему с уважением и пытается найти общий язык.

1983

¶Образ спектакля

(О постановке „Оптимистической трагедии“ Вс. Вишневского)

-----Я не знаю другого произведения,

название которого так сильно и точно определяло бы его жанр, природу, характер и содержание, как название пьесы Всеволода Вишневского — «Оптимистическая трагедия». Действительно оптимистическая и действительно трагедия! И то и другое присутствует здесь в полной мере и выражено с той страстью, художественной искренностью, которые всегда были присущи публицистическому и мужественному творчеству Вишневского.

Оптимистического, я бы сказал, поверхностно оптимистического на сцене наших театров в последние годы было достаточно. Иногда его было даже более чем достаточно, потому что в

ряде пьес и спектаклей, появлявшихся на протяжении ряда лет, оптимистический итог не был реально завоеван героями, без чего значение его сходило на нет. Ведь мера всякой победы определяется прежде всего масштабами преодоленных на пути к ней трудностей. Сила человека раскрывается не в эффектных декларациях и не в патетических монологах, а в поступках, в борьбе с реальным противником. Чем сильнее этот противник, тем более важной представляется и сама победа.

Но если внешнеоптимистического в творчестве театров было достаточно, то трагическое, во всем его действительном значении и объеме, фактически покинуло наши театры, и покинуло, на мой взгляд, совершенно неправомерно. В самом деле, отшумела война с ее тяжкими потерями, лишениями, бурями, разбитыми жизнями и изумительными, невиданными ранее героическими подвигами. Бурные события прожиты были нами за эти годы, и вполне естественно, что самый характер этих событий должен был получить правдивое отражение в произведениях искусства, и в том числе в произведениях театров.

Поэтому так и увлекла нас, непосредственно участвовавших в создании спектакля «Оптимистическая трагедия», возможность подлинно поэтического воплощения образов героев революционной борьбы. И хотя события, отраженные в трагедии, происхо-

76

¶дились несколько десятилетий назад,— раскрытые правдивым и взволнованным художником, они бесконечно близки и важны для нас. Исходя из этого, мы и искали решение спектакля.

Почти четверть века назад писатель-боец и трибун Всеволод Вишневский выступил со своей сложной, эмоционально сгущенной и во многих отношениях новаторской пьесой. Он стремился отразить в трагедии огромные масштабы революционной эпохи, эпохи рождения первого в мире социалистического государства. Писателю хотелось уловить и передать самое главное в воплощаемом им героическом времени, показать общенародный подвиг, подвиг миллионов простых людей, вышедших на бой за свое будущее. Он поставил своей целью воссоздать реальную атмосферу первых лет революции, атмосферу, в которой жизнь представляла в новых, неожиданных, а порой и необыкновенно сложных своих проявлениях. Мне кажется, что размах авторского замысла, его эпичность и темпераментность нашли свой прямой и истинно художественный отклик в первой постановке «Оптимистической трагедии», осуществленной двадцать с лишним лет назад на сцене московского Камерного театра.

Но для меня, как режиссера, столкнувшегося с материалом пьесы впервые,— хотя над самой пьесой я задумывался не раз и даже мечтал ее поставить,— важно было не то, что можно было прочесть в ней в начале тридцатых годов, а то, что по-настоящему раскрылось в ней именно сегодня, в дни, когда наш коллектив начинал свою работу. Нам представлялось, что спектакль наш должен стать подлинно современным спектаклем, отражающим духовный опыт, мировоззрение, мысли и представления зрителей 1956 года, сегодняшних советских людей. Нам казалось при этом, что мы достигнем своей цели только в том случае, если добьемся, чтобы в общем звучании спектакля не оказался заглушённым личный, глубоко индивидуальный голос самого Вишневского.

Замечательно сказал в своем вступлении к поэме «Хорошо!» Владимир Маяковский о единстве художника и прославляемого им времени:

Это время гудит
телеграфной струной, это
сердце
с правдой вдвоем. Это было
с бойцами,
или страной, или
в сердце
было
в моем.

77

¶Художник не растворяется в воссозданных им исторических событиях, а как бы становится вровень с ними, воплощая в них самого себя, свое сердце революционера, свою душу коммуниста. Именно так, по-видимому, случилось с Вишневым в «Оптимистической трагедии». В свое время вокруг пьесы Вишневого бушевали страстные споры. Противники обвиняли Вишневого в схематизме и плакатности и предсказывали ей короткую жизнь. Но прошли многие годы, годы, насыщенные историческими событиями, потрясениями и завоеваниями, а «Оптимистическая трагедия» продолжает жить и волновать зрителей, сохраняет свою внутреннюю силу. На нас, создателей спектакля, эта негаснущая молодость пьесы накладывала, как мне кажется, серьезную творческую ответственность — мы должны были помочь зрителям почувствовать ее в непосредственном, театральном звучании.

Само собой разумеется, что ни мне, да и никому из участников работы над спектаклем невозможно судить о достигнутых нами результатах. Между художественным замыслом и его реальным воплощением лежит нелегкий путь, и далеко не всегда задуманное отливается в ту именно форму, о которой мечтает художник. Но сопоставлять намерения с тем, что получилось, полезно, как мне кажется, и для нас и для зрителей, в таком сопоставлении оказывается особенно ясной правота или неправота самого художественного замысла.

Итак, мы хотели сохранить во всем его своеобразии живой ораторский голос автора, обращенный прямо и открыто к нашим современникам и к нашим потомкам. Мы хотели, чтобы смелость авторских обобщений нигде не приглушалась и не сглаживалась театральными средствами. Мы стремились к тому, чтобы не расслаблять и не обезличивать природного тембра громкого и властного ораторского голоса Всеволода Вишневого.

Эта задача стояла перед нами, когда мы размышляли о внешнем облике спектакля, о его суровом, напряженном ритме, обо всем его внутреннем сценическом развитии.

Но мы хорошо понимали, что не выполним своей роли, своего долга перед драматургом, если не сумеем услышать в общем хоре его героев индивидуальные и неповторимые человеческие голоса. Мы знали, что если не сделаем этого, то наша задача окажется ограниченной созданием своего рода музыкально-сценической оратории, реквиема, быть может и очень торжественного и волнующего, но слишком отвлеченного и лишенного того, что составляет сущность поэзии — реального человека с его судьбой, с его делом, с его отношениями к другим людям. В раскрытии органического и неразрывного единства личности и народа больше всего проявляются те особенности Вишневого-драматурга, которые так интересны и так трудны для сценического воплощения.

Я уже говорил о том, что жизнь, отраженная в пьесе Вишневого, многопланова, противоречива и сложна. Она как бы образует множество потоков, каждый из которых стремительно

78

¶и неудержимо несется по своему направлению. Но всего важнее, что эти потоки сливаются в конце концов в один мощный поток — главное действие трагедии. Наша задача состояла в том, чтобы выявить значение каждой из показанных в трагедии человеческих судеб для судьбы всего действующего в трагедии коллектива. Мы стремились к тому, чтобы как можно лучше узнать и понять каждого из персонажей трагедии и тем самым понять его личную судьбу, его место в событиях.

Что нам нужно было для этого сделать? ..

Ответить на этот вопрос обычно оказывается нелегко, приходится прибегать к иносказаниям. В дневнике французского художника Делакруа есть одна чрезвычайно интересная запись. Делакруа утверждает, что «все ресурсы искусства становятся в руках художника как бы клавишами фортепиано: по одним он ударяет, извлекая те или иные звуки, другие оставляет безмолвными». Даже тогда, когда перед тобой раскрыты ноты, какими служит режиссеру пьесы, нелегко и не всегда удастся безошибочно выбрать именно те клавиши, ударяя по которым можно с наибольшей полнотой и точностью воспроизвести главную мелодию будущего спектакля.

Идея пьесы Вишневого исчерпывающе сформулирована, на мой взгляд, в одной из

авторских ремарок: «Нет смерти для нас, нет смерти для революции». Этой фразой мы заканчиваем нага спектакль, изъяв ее из текста вспомогательных авторских ремарок и адресовав ее непосредственно в зрительный зал. Нам казалось вполне естественным для всего строя произведения Вишневского, чтобы главная его мысль звучала не только в подтексте, но и в реальном, произносимом вслух итоге событий, развертывавшихся на сцене.

О ведущих, которые занимают в пьесе совершенно особое место и выступают в ней как соучастники действия и как его активные, взволнованные комментаторы, Вишневский в другой своей пьесе, в «Первой Конной», сказал: «Наша совесть, наша память, наше сознание, наше сердце». Нам хотелось, чтобы гражданская совесть писателя, его поэтическая память, его революционное сознание и страстное сердце бойца проявили себя двояко: в самих словах ведущих, словах, обращенных к зрителям, и в непосредственной, подлинной и реальной в своем существе и воспроизведенной в точных деталях жизни героев спектакля.

По первому впечатлению, трагедия Вишневского написана в форме условной, а в некоторых ремарках почти экспрессионистской манере. Поэтому первая мысль, возникающая после прочтения пьесы, подсказывает отвлеченное решение сценической площадки и столь же отвлеченную трактовку главных героев трагедии, превращение их в рупоры авторских размышлений. Но это первое впечатление, само собой разумеется, обманчиво и чревато серьезными опасностями. Исходя из него, можно ока-

79

заться во власти чисто внешних представлений о событиях, изображенных в пьесе, и о действующих в ней людях, уйти в сторону от ее большой внутренней правды.

В самом деле, чем больше вчитываешься в пьесу, чем глубже проникаешь сквозь верхние ее пласты в своеобразный и сложный мир ее героев, тем яснее становится, что жизнь, отраженная в ней, атмосфера совершающейся в ней героической борьбы, очерченные сильной и порывистой рукой художника, доляшы быть не только предельно конкретны, но и в высокой степени человечны. Именно из этого основного нашего понимания духа трагедии родились те реальные сценические формы, в которые вылился наш спектакль.

Нет ничего более сложного, чем попытка выразить содержание пьесы в одной законченной формуле. Но когда мы, еще осязую, интуитивно определяя направление, шли к тому, что должно было стать образом спектакля, перед нами стала вырисовываться долгая и трудная дорога, по которой полк — первый регулярный морской полк, созданный из распущенного, полудикого, анархистского отряда, — совершает свой железный революционный марш.

Не случайно я все время говорю «мы», а не «я». Мне хочется подчеркнуть, что в процессе подготовки спектакля, первого спектакля, в работе над которым мне довелось встретиться с замечательной труппой Пушкинского театра, наш постановочный коллектив действовал в непрестанном и живом творческом согласии. Режиссер Рубен Агамирзян, художник Анатолий Босулаев, композитор Кара Караев и я работали в той атмосфере взаимопонимания, когда мысль одного легко и естественно связывается с мыслью другого и каждое новое предложение вызывает целый поток других предложений, развивающих и обогащающих его.

Правда, иной раз случалось и так, что, развивая до конца какую-нибудь одну мысль, мы совершенно неожиданно для себя приходили к ее отрицанию. Но в этом случае и отрицание становилось плодотворным, потому что из него немедленно рождалась другая мысль, оказывающаяся более верной, более точно выражающая характер наших общих намерений. Времени у нас было немного, задачи мы ставили перед собой большие, и потому нам приходилось быть особенно требовательными к себе и друг к другу.

Так, в результате наших общих раздумий и поисков мы пришли к представлению о нашем спектакле как о спектакле, где все будет дано укрупненным планом, где все будет достигать степени обобщения и где в то же время не будет ничего абстрактного, остающегося вне реальной, осязаемой жизни, вне естественной атмосферы человеческого существования. Поэтому в иных случаях мы принимали решения, которые на первый взгляд могли показаться неожиданными, но на самом деле были для нас совершенно необходимыми и закономерными.

¶Так, например, могло показаться странным то обстоятельство, что для нашего приподнятого, героического спектакля мы выбрали композитора с ярко выраженным лирическим почерком. Казалось бы, такой выбор в известной степени противоречил нашим общим намерениям. Но на самом деле никакого противоречия тут не было. Привлекая к работе композитора Кара Караева, мы хотели, чтобы музыка звучала не как внешняя иллюстрация к событиям трагедии, а чтобы она согревала спектакль, так сказать, изнутри и активно способствовала воплощению его высокой гуманистической темы. Так возникли в спектакле печальный и горестный вальс, под звуки которого военные моряки прощаются с родными местами, и боевой марш, звучащий то сурово и сдержанно, то тревожно, как напоминание о боевых делах, ожидающих матросов, то трагически, как реквием по тем, кому суждено будет отдать свою жизнь за дело народа.

В этих же поисках внутреннего решения спектакля, направленных к тому, чтобы мотивы высокого и даже возвышенного эпоса не заглушали в нем реальную и живую человеческую жизнь, родились декорации Анатолия Босулаева. Художник оформил сценическое пространство в прямом соответствии с особенностями и конкретным человеческим содержанием «Оптимистической трагедии». Так родился свободный от всего лишнего и случайного, выразительный изогнутый станок — выходящая дорога, опоясавшая собой весь центр сцены. Дорога эта, круто поднимающаяся вверх и где-то вдалеке сливающаяся с горизонтом, задумана в высшей степени строго и выполнена со всей возможной простотой.

Очень верно, на мой взгляд, выражает замысел художника и наш общий замысел даже такая неприметная и не бросающаяся в глаза деталь, как грубое серое сукно, покрывающее станок-дорогу и вызывающее по цвету и фактуре ассоциацию с боевой солдатской шинелью. Такую ассоциацию мы не навязывали зрителям, ничем не подчеркивали ее, но считали, что, если она возникнет, это будет естественно.

На созданной художником постоянной по своим общим очертаниям сценической площадке мы в каждом новом эпизоде устанавливали какую-нибудь одну выразительную реалистическую деталь, призванную точно определять место действия. При этом необходимо было соблюсти композиционную связь между конкретными приметами каждого из мест действия и сквозным обобщенным образом спектакля. Таким обобщенным образом «Оптимистической трагедии», как я уже говорил, стала дорога, по которой с севера на юг, из-под свинцового балтийского неба под густую синеву крымского небосклона прошагал матросский полк.

В одном случае дорога эта приводила на оголенный степной курган, посреди которого возвышалась тысячелетняя скифская

¶баба, молчаливый и неприветливый свидетель человеческой борьбы, подвигов и смертей. В другом она превращалась в истоптанный и пыльный проселочный шлях, хранящий следы тяжелых колес, солдатских сапог и конских копыт. Выразительно показал художник тяжелую броню корабельных отсеков, сжимающую, как это виделось нам, мрачное логово анархистов, в котором произошло первое столкновение между кликой Вожака и бесстрашной женщиной-комиссаром. Дорога превращалась в палубу корабля, по которой маршировал охваченный душевным смятением Алексей. Наконец, все та же дорога должна была привести на залитую солнцем, удивительно просторную, полную тепла и воздуха площадку, на которой зрителям должны были предстать строгие ряды потомков, ради счастья и торжества которых героически погибали воины революции.

Так постепенно, все яснее и яснее, в итоге долгих поисков и размышлений вырисовался перед нами зрительный образ спектакля. Мы хотели, чтобы оформление стало не только внешним обрамлением для событий трагедии, но и их активным участником. Именно от этого так хорошо найденная и претворенная художником мысль о живом, непрерывно меняющемся и все время новом небе, под которым совершал свой путь первый матросский полк, заняла самое важное место в решении нашего спектакля. Одну из своих статей, посвященных проблемам

натуры в кино, Сергей Эйзенштейн назвал «Неравнодушная природа». Слово Эйзенштейна[^] пожалуй, наиболее полно и точно выражает эту мысль. Во всяком художественном изображении природа не может быть только равнодушным фоном,— коль скоро она претворяется в художественный образ, она должна отражать внутренний драматизм действия, выражать собой смысл всего происходящего.

Правда, наша задача осложнялась в данном случае тем, что для природы, в буквальном значении этого слова, в нашем спектакле почти не оказалось места. Сдержанные, строгие и скупые очертания нашей площадки не оставляли места ни для деревьев, ни для воды, ни для зелени,— подробный реалистический пейзаж никак не вписывался в наше оформление. И все же, несмотря на это, мы стремились к тому, чтобы живая и неравнодушная природа вошла в наш спектакль и стала неотъемлемой от него. И мы думаем, что она действительно вошла, вошла в образе неба, простертого над почти пустым пространством сцены. Мы стремились к тому, чтобы краски и очертания небосклона не просто помогали создавать нужное настроение, но чтобы небо само по себе каждый раз отражало атмосферу сменяющих друг друга событий трагедии.

Поэтому так обрадовала нас находка художника, увидевшего одинокое белое облако, повисшее над землей в знойный предгрозовый день. Поэтому так обрадовались мы низкому, тяжелому, свинцовому небу Балтики, Млечному Пути, прорезавшему небо-

82

||склон в момент, когда полк двигался навстречу своему бессмертному подвигу. Так, казалось нам, вовлекали мы природу в круг образов спектакля, делали ее участником всего сценического действия, так пытались мы воссоздать ту атмосферу, которая точно соответствовала бы духу пьесы и духу воплощенного в ней грозного и величественного времени.

Нам казалось, что суровая интонация пьесы, ее предельная внутренняя сжатость, ее эмоциональная напряженность требовали необычайно четкой организации сценического пространства. Но вместе с тем нам хотелось, и это вполне понятно, чтобы где-то, так сказать за созданной художником конструкцией, ощущалось душевное смятение обманутых анархистами людей, силы, обуздать которую способна была только нестигаемая железная воля большевистской партии. Мне думается, что в оформлении Анатолия Босулаева выразительно передана и эта тема.

Само собой разумеется, найти внешний облик спектакля было делом огромной важности. Но этим, однако, никак не исчерпывались трудности, которые перед нами стояли. Самые великолепные, точные и пластичные театральные станки и самые выразительные краски театральной живописи не в состоянии заменить на сцене живого, действующего человека. Поэтическая правда спектакля возникает только тогда, когда главная его идея, которой служат и цвет, и свет, и музыка, и все прочие аксессуары театральной выразительности, выражена в характерах людей.

Подобно тому как архитектор должен позаботиться прежде всего об удобствах будущих жильцов проектируемого им дома, художник спектакля, «одевая» сцену, должен думать прежде всего о том, чтобы актеры могли на ней наиболее полно и глубоко раскрыть самую сущность своих героев. Главный герой «Оптимистической трагедии» — народ, а народ и есть люди, очень разные, но в чем-то и сходные друг с другом, все вместе и каждый в отдельности. Поэтому мы искали выразительных, наиболее запоминающихся черт каждого отдельного человека и старались, чтобы они помогли зрителям понять не только этого человека, но и стоящих рядом с ним товарищей.

Так пришли мы к пониманию образа Комиссара не как символической, отвлеченной фигуры, воплощающей абстрактные черты партийного руководителя эпохи гражданской войны, а как человека психологически очень конкретного, как женщины, которая отнюдь не перестала быть женщиной оттого, что судьба выдвинула ее на передовую линию революционной борьбы. Мы вполне отдавали себе отчет в том, что в задаче, которую мы перед собой поставили, не было, в сущности говоря, ничего нового и неожиданного, и, несмотря на

это, понимали, что в контексте героического спектакля решение ее приобретало принципиальный характер. Вот почему мы так настойчиво добивались, чтобы в образе Комиссара не пропали краски естественной человеке-

83

ской усталости, нежной женственности и тщательно скрываемого от окружающих тоскливого раздумья.

Именно так решили мы сцепу, в которой Комиссар пишет письмо матери и на одну короткую минуту открывает зрителю свою душу обыкновенной женщины, такой, как все, способной и тосковать, и мечтать, и искать душевного приюта. Всей обстановкой этой сцены мы хотели помочь актрисе показать эти скрытые грани характера Комиссара, приоткрыть интимный, духовный мир своей героини. Нам казалось — и я думаю, мы были правы в этом, — что такое решение этой сцены не только не принизит Комиссара, а, наоборот, поднимет его еще выше в представлении зрителей и сделает еще более значительным совершенный им революционный подвиг. То обстоятельство, что маленькая, хрупкая женщина решилась вступить в единоборство с такими страшными людьми, как Вожак и Сиплый, и победила в этом единоборстве, в большой степени объясняется превосходством подлинной и живой человечности над слепой и неразумной животной силой, превосходством благородной человеческой целеустремленности над мелким и грубым потребительством.

Мы стремились к тому, чтобы в соответствии с нашей трактовкой образа Комиссара Вожак и Сиплый также были бы раскрыты на сцене не как символические фигуры, а как вполне конкретные носители рабской, человеконенавистнической идеологии. Оба они, величающие себя анархистами, поборниками свободной и никому не подчиняющейся личности, — самые ничтожные и низкие рабы по психологии. Это мы старались подчеркнуть всеми доступными нам выразительными средствами, в том числе и средствами сценической гиперболизации. Но гипербола гиперболе рознь. Допускаемые нами преувеличения ни в коем случае не должны были нарушать реалистические пропорции, искажать рисуемую нами жизненную перспективу.

Так, по нашему замыслу, должна была из непосредственных столкновений между различными человеческими характерами, из суровой и непримиримой борьбы мировоззрений, жизненных навыков и взглядов возникнуть у зрителей мысль о том, что анархисты, демагогически декларирующие принципы «свободного развития личности», на самом деле уродуют, обессиливают и принижают эту самую личность. Образы Вожака и Сиплого должны были стать в нашем спектакле наглядным тому подтверждением.

Из этой мысли, естественно, должна была возникнуть и другая — мысль о том, что революционная организованность, сознательная дисциплина служат действительному, а не мнимому раскрепощению личности, способствуют ее расцвету и придают ей огромную, поистине неодолимую силу. Разоблачение анархистских предрассудков и заблуждений было бы бессмысленным и бесплодным, если бы в итоге этого разоблачения не конкретизировалась в художественных образах пьесы и спектакля мысль позитивная, утверждающая реальный общественный идеал. Я не

84

Исследователь и не критик по профессии и прекрасно понимаю — предлагаемые мною объяснения и формулировки во многих отношениях не точны и не совершенны. Но я и не претендую на точность формулировок, ибо считаю их в своей режиссерской работе только вспомогательным и далеко не самым важным средством определения замысла. Гораздо важнее было и мне и всем моим товарищам по работе увидеть самим то, что нам предстояло показать зрителям, увидеть во всех подробностях и во всей пластической полноте. Было бы по меньшей мере странно, если бы я взялся судить о том, что мне удалось сделать в этом отношении, о том, насколько правильно увидел я образы трагедии Вишневого и, так сказать, вырастил их в своем собственном воображении. Поэтому в настоящих заметках я хочу высказать только отдельные соображения, заставившие меня как режиссера поступить так, а не иначе.

Так, например, я был уверен, что в спектакле ни в коем случае не следует мельчить и искусственно принижать Вожака. Зрители должны были сначала увидеть силу этого человека, а

уж потом разглядеть природу и сущность этой силы, так быстро и позорно превращающейся в слабость. Этого нужно было добиться для того, чтобы власть Вожака над отрядом не показалась зрителям выдумкой, фикцией, чтобы было ясно, что Вожак умел добиваться своего и не так-то просто было вырвать из-под его влияния обманутых им людей. Толубеев великолепно понял это, и его внутренние актерские качества — поразительная убежденность, искренность существования на сцене — пришлось здесь донельзя кстати. Моя задача как постановщика заключалась в том, чтобы режиссерским построением действия предельно выделить и укрупнить образ, созданный актером.

Поэтому в нашем спектакле Вожак живет как бы обособленно от людей отряда, отделенный от них невидимой, но непреодолимой преградой. Он появляется на сцене в сопровождении Сиплого, и вокруг них всегда есть пустое, ничем не заполненное пространство. Нам хотелось, чтоб было что-то зловещее в этой пустоте, неотступно окружающей Вожака. Сцены, в которых участвует Вожак, идут в нашем спектакле в нарочито замедленном, тяжелом ритме.

Не считали мы нужным упрощать и другую фигуру спектакля — Сиплого. Нам важно было воочию показать зрителям, как постепенно исчезают в облике выроodka последние человеческие черты, как неумолимо движется он к полному краху, как точит его потребность издеваться над людьми, губить их и добывать собственное благополучие ценой жестокостей и предательств. Такая задача представлялась нам гораздо более значительной и интересной, чем прямое и поверхностное осмеяние Сиплого. В Сиплом мало увидеть уродливое и смешное, хотя это уродливое и смешное и само по себе весьма красноречиво. В Сиплом надо увидеть и самое опасное и самое мерзкое в нем —

85

Чего проклятую живучесть, приспособляемость, цепкость, а это все качества отнюдь не смешные. Найденный А. Соколовым внутренний рисунок роли, я думаю, подсказан ему именно стремлением передать самое страшное и самое скользкое в этом разложившемся и ядовитом человеке.

Наше особое внимание должен был привлечь сложный и противоречивый внутренний мир матроса первой статьи Алексея, человека, в котором таятся огромные душевные силы и которого превратности его личной судьбы ожесточили против всего окружающего мира и привели в лагерь анархистов. Борьба за Алексея, которую ведет в «Оптимистической трагедии» Комиссар, — это борьба партии за разум и сердце, за жизнь и счастье миллионов простых людей, медленно, но неуклонно идущих к революции. Нам хотелось, чтобы образ Алексея в спектакле был подлинно народен, полон той живой простоты, юмора и непосредственности, под покровом которых так часто скрывается сложная и значительная внутренняя жизнь. В Алексее уживаются показное удалство и глухая тоска по большой жизненной цели, отвага зрелого бойца и неожиданный ребяческий испуг, суровый опыт и наивное незнание жизни. Очень опасно было бы, на наш взгляд, показав одну из этих граней характера, не показать другую, преувеличить одни черты за счет других. Естественного, органического сплава самых разнородных человеческих особенностей хотелось добиться всем нам — режиссуре и актеру И. Горбачеву — при воплощении важнейшего из образов трагедии Вишневого — образа Алексея.

Понятно, что, рассказывая о наших намерениях, я не имею никакого решительно права говорить о том, что достигнуто в спектакле, показанном зрителям. Сами зрители могут судить об этом более точно и объективно.

Но кое о чем из того, что осталось неосуществленным, я все же должен здесь сказать. Мы, например, стремились к полному слиянию общей романтической атмосферы спектакля с вписанными в него приметами будничного быта отряда, но, как мне кажется, слияния этого не добились, — кое-где романтическая атмосфера остается сама по себе, а подробности — сами по себе. Мы считали, что Ведущие должны быть не гостями в спектакле, а его полноправными и активными участниками, — вероятно, и тут не все оказалось решенным.

В прямом действии, в непосредственном развитии событий Ведущие не участвуют и

действительного влияния на события в спектакле не оказывают. Вместе с тем их нельзя трактовать как пассивных комментаторов сценического действия. Характеристика, которую дает Ведущим сам автор трагедии — «наша совесть, наша память...» — нуждается в режиссерской расшифровке. Мало понять и принять эту характеристику, надо дать ей конкретное сценическое выражение, претворенное в плоть и кровь актерского поведения и актерского состояния. Мы пыта-

SG

¶лись для этого прежде всего включить Ведущих в общий для большинства всех действующих в спектакле персонажей сценический ритм. Исходя из этого, мы не отвели им специального места на сцене, не связали их одними и теми же выходами и входами. Нам казалось, что будет правильнее, если Ведущие будут возникать то на просцениуме, то в самой гуще событий, там, где живут и действуют главные герои трагедии. При каждом новом своем появлении они должны были, с нашей точки зрения, находиться в том именно состоянии, которое диктуется обстановкой данной сцены. Так решали мы сцену матросского бала, начинающегося лаконичными и немного грустными словами одного из Ведущих: «Бал. Прощальный матросский бал! Сколько их было в те годы! . .»

Невеселым и полным своеобразной, суровой поэзии представился нам этот бал, на котором так неожиданно осветились матросские лица и так разогрелись матросские сердца. В прощании матросов со своими женами, матерями, подругами и детьми увидели мы повод для того, чтобы на одно только мгновение приподнять завесу над интимной жизнью героев трагедии. И здесь большую роль должны были сыграть Ведущие — живое авторское сердце, бьющееся в унисон с сердцами выходящих на боевую и трудную дорогу матросов. На этот раз Ведущие должны были возникнуть непосредственно из матросских рядов, как бы выйти из собственного прошлого, оставшегося на одном из таких же вот, как этот, печальных и запоминающихся на всю жизнь матросских балов. Едва ли нам, постановщикам и исполнителям ролей Ведущих, удалось до конца осуществить наш замысел, но важно, мне кажется, было в поисках решения этой сцены идти от самобытной и во многих отношениях неповторимой авторской мысли.

Я уже говорил о том, что мы стремились сделать неразрывными возникающие на сцене бытовые детали и широкие зрительные обобщения, подробности и общий план, второстепенное и главное. Первые слова, которые финн Вайнонен произносит на сцене: «Сумерки, и никакая душа ничего ласкового одинокому матросу не скажет» — комментируются в подробной авторской ремарке. «Отчаяние его,— пишет Вишне夫斯基,— чужой говор и глаза, из которых бегут слезы почти беспричинно, от огромной смутной тишины мира, трогают сердце». Буквально воспользоваться этой ремаркой нет возможности. Нужно было найти способ передать ее на сцене опосредствованно и всей окружающей Вайнонена атмосферой раскрыть самый смысл авторского сочувствия «одинокому матросу».

Нам казалось недостаточным добиваться для этого реальной сумрачности корабельного отсека, в котором почувствовал свою гнетущую тоску Вайнонен, а хотелось, чтобы самый воздух был таким угрюмым и гнетущим, что Вайнонен, произнося свои слова, вынужден был обращаться только к самому себе и ни

87

¶к кому больше. Нам надо было также показать, что тоска этого худенького, беспокойного и глубокого человека в старенькой тельняшке стала в конце концов тоской, охватывающей всю тяжелую громаду корабля, что она шире, глубже, значительнее переживаний одного только человека. Из этого ощущения возникла картина распластанного на покато́й палубе Рябого и медленных, томительных проходов мимо него — сначала одного матроса, справа налево, потом другого матроса, слева направо, в одном и том же тягучем ритме, ритме мучительного, изматывающего раздумья.

Поисками большей человечности, большего проникновения во внутреннюю сущность человека, в его скрытое духовное «я» объясняется и то, что мы вернули пьесе монолог Комиссара, извлеченный из первых вариантов трагедии. Этот монолог, сам по себе неровный,

полон не только веры в будущее, но и проницательного видения этого будущего, ставшего нашим настоящим. Он дополняет внутренний мир Комиссара и вместе с тем перебрасывает еще один мостик между временем, в которое писалась пьеса, временем, в которое жили его герои, и временем, в которое мы, прямые потомки этих героев, воскрешаем их на сцене.

Также не для украшения спектакля и не из увлечения батальным жанром мы ввели сцену боя, которая как бы помогает непрерывности действия, дополняет его и дополняет характеристику людей, показывая их в напряженнейший момент жизни. Идя по следам автора, мы добивались ощущения этой напряженности, определяющей в решительную минуту судьбу человека, судьбу его героического дела.

Бывает так, что человеку оказывается достаточно на одно только мгновение распустить себя, чтобы все предшествующие его усилия и старания пропали даром. Вожаку показалось, что он уже вправе торжествовать свою победу над Комиссаром, что сила его оказалась безграничной. Встрепенулась от этого его куца мящанская душонка, захотелось ему насладиться плодами своей победы, и начинается у него в стоянке празднество. Самые формы этого празднества должны были, по нашему убеждению, показать внутренний облик Вожака, его убогие вкусы, его мизерные жизненные притязания. Так появились в этой сцене крикливый, из третьеразрядного трактира добытый ковер, патриархальный самовар и престарелый граммофон, так зазвучал в ней душераздирающий романс «Осыпаются пышные розы», распеваемый Сиплым, так возник весь ритм этой сцены, характеризующий истинный смысл невеселого анархистского разгула.

Использование такого рода внутренних контрастов характерно для творческого мышления Всеволода Вишневского, для всего поэтического строя его трагедии. Вишневский в равной степени правдив и тогда, когда показывает мрачную изнанку жизни, рисует образы Вожака и Сиплого, и тогда, когда рисует торжество великих революционных идей, торжество дела, за которое бо-

88

Проился Комиссар. Нам хотелось, чтобы в нашем спектакле в полный голос прозвучала эта авторская правда, чтобы история Первого морского полка и взволновала зрителей, и заставила их о многом подумать, и помогла им реально ощутить все величие подвига, совершенного во имя победы дела коммунизма.

Какими бы трудными путями ни шли мы в поисках образного ключа, способного открыть скрытые и явные богатства пьесы, мы во всем старались идти от нее, от живых страниц Вишневского, а не от традиций их театрального воплощения. Происходило это не от желания во что бы то ни стало перешагнуть через опыт наших замечательных предшественников, а потому, что простое повторение в искусстве не способно пойти дальше мертвой фотографической копии. С огромным уважением относясь к тому истинно этапному спектаклю, который создал в свое время коллектив Камерного театра под руководством А. Таирова, я должен был искать иную дорогу к пьесе.

И вот здесь-то мне хочется сказать несколько слов о той критике, которую наш спектакль получил на страницах журнала «Нева» (1956, № 6). П. Громов в своей статье «История подлинная и мнимая» пространно и, на мой взгляд, не всегда доказательно пытается объяснить, в чем же состояли сходство и разногласия между нашим спектаклем и спектаклем Камерного театра, отстоящими друг от друга на два десятилетия.

Сама по себе такая попытка заслуживает всяческого внимания. И, разумеется, не стоило бы спорить с отдельными, порой очень субъективными, наблюдениями критика, если бы некоторые из них, как будто опирающиеся на конкретное и подробное сравнение, не носили принципиального характера.

Из всех явлений творчества театральное наименее точно поддается фиксации и, следовательно, наиболее легко открывает дорогу домыслам. Таким образом, «история подлинная и мнимая» иногда слишком явно переходит одна в другую. Тем более хотелось, чтобы прошлое и настоящее нашего театра вставало в реальных своих и очень существенных взаимосвязях и чтобы живые факты искусства не приносились в жертву условным концепциям

критиков.

К сожалению, статья П. Громова страдает именно этим. Основной материал для доказательства своей концепции критик ищет в развитии линии Алексея. Он стремится доказать, что если в спектакле, поставленном Таировым, в воспитании матроса Алексея переломной точкой была сцена с Комиссаром, то в нашем спектакле «такой сценой является сцена с пленными офицерами». Но здесь следовало бы обратиться к тексту самой трагедии. В ней далеко не случайно и мудро построено развитие конфликта и характера: то, что говорит Комиссар, подтверждают жизненные факты. Бессмысленная жестокость Вожака заставляет взорваться силы протеста, которые всколыхнул, поднял к жизни Комиссар. И оборвать развитие конфликта заранее, вопреки ло-

89

¶Гике жизни и пьесы, значило бы отнять и у исполнителей, и у зрителей возможность не предугадать исхода борьбы до ее естественного завершения. Поэтому совершенно очевидно, что ни в нашей постановке, ни в спектакле Камерного театра такого насилия над авторским текстом не могло быть. И не в этом состоит различие нашего подхода и подхода Таирова к сценическому воплощению трагедии. Также крайне неубедительно и довольно странно, на мой взгляд, противопоставление П. Грозовым спектакля Камерного театра, «не стеснявшегося политического материала в репликах», и спектакля Театра имени А. С. Пушкина, где, по утверждению критика, «непосредственно политическая тема играет очень малую роль». Правда, это утверждение в статье относится только к одной сцене, но нетрудно проследить, что мысль ее автора стремительно бежит к более широкому обобщению, к тому, что, по его мнению, «истолкование фигуры Алексея, его взаимоотношений с Комиссаром наиболее четко обнаруживает отличие трактовки Г. Товстоноговым от прежней, таировской трактовки».

Все это вряд ли нуждается в подробном опровержении. Если допустить, что в нашем спектакле в главном «политическая тема играет малую роль», то нельзя делать вывод, который имеется в цитируемой статье, что в нашем спектакле наличествует «неожиданное и свежее освещение темы, поднятой Вишневым». Одно с другим несовместимо.

Впрочем, таких противоречий в статье немало. Если в одном месте, в первой половине статьи, автор утверждает, что «в плане театральной технологии (не только оформления спектакля, но и в принципе построения мизансцен, в манере игры) оба спектакля как раз сходны между собой», то затем он приходит к выводу, что таировский спектакль «решался в монументальных формах классической трагедии» и что «он был монументальнее, эпичнее, обобщеннее по своему внешнему облику, по своей форме». Какое же утверждение из этих двух содержит истину?

В данной попытке рассказать о том, как мы шли к своему решению, я не ставил себе задачу сравнить и детально проанализировать все разночтения нашей постановки и постановки Камерного театра. Не хотелось мне превращать ее и в подробную полемику с одной, хотя бы и неверной с моей точки зрения, критической статьей. Я остановился на этой статье только для того, чтобы ряд ее положений не мог ввести в заблуждение тех деятелей театра, которые будут искать в критических работах материалов для собственного творчества.

Это тем более важно, что сценическая история «Оптимистической трагедии» далеко не окончена. В ней не раз еще будут черпать источник своего вдохновения мастера театра, каждый раз по-новому осмысляя это замечательное произведение и разыскивая неизведанные пути его сценического воплощения.

1956

¶Режиссерский замысел „Оптимистической трагедии“

-----Прошло уже немало лет со дня

премьеры «Оптимистической трагедии» на сцене Академического театра драмы имени А. С. Пушкина. И сегодня, вновь возвращаясь к созданию режиссерского замысла трагедии, мы — постановщик спектакля и его помощник режиссер,— принимаясь за эти заметки, столкнулись со значительными трудностями.

Заметки эти не претендуют на теоретические обобщения. Цель их иная — попытаться

раскрыть лабораторию рождения режиссерского замысла и его воплощения в спектакле. Но нет ничего труднее, чем изложить на бумаге сложный процесс возникновения и претворения в жизнь замысла спектакля, сохранив в этом изложении логическую стройность и последовательность.

Дело в том, что практически этот процесс необычайно сложен. Часто, когда спектакль уже поставлен, просто невозможно определить, что появилось раньше, а что позже, где причина, а где следствие,— почему родилось именно данное, а не какое-то иное конкретное решение. Ясными и точными остаются только отправные идейные позиции, а дальше начинаются поиски, сомнения, мучительные трудности рождения художественного образа.

Здесь вступают в права и индивидуальные склонности постановщика, и его художественное мировоззрение, и жанрово-стилевые задачи, которые он перед собой ставит.

Иногда решающее значение для воплощения отдельной сцены имеют и технические возможности театра и другие условия, которые далеко не всегда можно вовремя предусмотреть.

В начале наших заметок речь будет идти об общих позициях, из которых исходил постановщик в режиссерском решении всего спектакля в целом.

¹ Статья написана совместно с Р. Агамирзяном.

91

¶. На один из кораблей Балтийского флота, где в первые месяцы революции власть захватил «Свободный анархо-революционный отряд», назначена партией женщина-комиссар.

Медленно, шаг за шагом, опираясь на малочисленную группу коммунистов, ломает она бешеное сопротивление главаря анархистов Вожака и его группы. Сначала изолирует, а затем физически уничтожает его, сплавивая матросов в Первый морской полк регулярной Красной Армии.

В эти несколько скупых фраз, по существу, укладывается все сюжетное содержание пьесы Вс. Вишневского «Оптимистическая трагедия». Но подлинное ее содержание гораздо шире, глубже и значительней.

Поэтическим гимном великим деяниям Коммунистической партии стала пьеса о превращении «Свободного анархо-революционного отряда» в Первый морской полк регулярной Красной Армии. И хотя пьеса кончается гибелью главного героя, мы твердо верим, что смерть Комиссара лишь начало его бессмертия, утверждения великого дела социалистической революции.

Напряженность сценического действия, вытекающая из необычайной остроты конфликта, страстный эмоциональный накал ремарок, будоражащих фантазию, рождающих массу самых неожиданных ассоциаций, меткий, лаконичный, образный язык пьесы, написанной с большим знанием быта и нравов моряков именно той конкретной эпохи, динамический разворот фабулы, героико-романтическая приподнятость, патетика, страстная партийность и публицистическая острота — все это, влитое в необычайно строгую, монументально-величественную форму трагедии, ставит «Оптимистическую трагедию» в ряд лучших созданий советской драматургии.

Редко испытываешь счастье работы над таким цельным, художественно завершенным драматическим произведением.

Каким же должен быть будущий спектакль?

Ясно, что героическая, патетическая природа произведения требует соответственного сценического решения спектакля. Но как найти это решение? Как подойти к нему? Как отыскать форму спектакля, целиком соответствующую содержанию пьесы? Как найти образно-пластическое решение, отвечающее тому жанрово-стилевому своеобразие, которое составляет художественную силу именно данного драматического произведения?

Далеко не сразу можно было получить ответ на эти и многие другие вопросы, связанные со сценическим воплощением трагедии Вишневского.

В работе постановщика с режиссером, с художником, в беседах с композитором, в знакомстве с архивными материалами Вишневского, в процессе распределения ролей, в спорах, в отказах от найденного и новых неустанных поисках рождался замысел будущей постановки, вырисовывался ее образ.

¶Если попробовать систематизировать и логически последовательно рассказать о работе постановщика с художником спектакля А. Ф. Босулаевым, то она, эта суть, вероятно, выглядела бы примерно так.

«Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского — страстный, взволнованный рассказ современника и участника граждан* ской войны о том, как партия организовывала, сплачивала массы на борьбу с белогвардейцами и интервентами, как выковывала оборонную мощь молодой Советской республики.

«Оптимистическая трагедия» — это эпическая повесть, обращенная из прошлого в настоящее, во имя грядущего.

Сегодняшним людям — «потомкам — нашему будущему, о котором, ты помнишь, мы тосковали когда-то на кораблях», — рассказывает автор о судьбе матросского полка, который «прошел свой путь до конца».

Этот путь полка, его постепенное превращение из разношерстной анархической банды в могучую дисциплинированную часть регулярной Красной Армии молодой Советской державы составляет сущность сквозного действия пьесы. И мысль шла дальше.. .

Этот путь полка должен стать основным лейтмотивом декорационно-пластического решения спектакля.

Путь полка буквально во всем:

путь идейной перестройки под воздействием Комиссара — посланца партии;

путь боев и подвигов от Кронштадта, мостовых Петрограда, через просторы Украины к бескрайним степям Таврии, где погиб Комиссар;

путь из душных замкнутых бронированных коробок военных кораблей в вольные поля родной земли;

путь полка, отраженный в изменениях одежды моряков, от пестрого анархического маскарада до строго военной формы, к опаленным в боях лохмотьям в финале спектакля;

путь героизма, мужества и бесстрашия;

путь в бессмертие.

Так постепенно через «внутренний ход» пьесы рождалась необходимость динамического решения спектакля в непрестанном поступательном движении.

Ибо «путь», «дорога» — это, прежде всего, движение.

А в «Оптимистической трагедии» это бесконечный динамический марш матросов полка — прямой, сюжетный (Кронштадт — Украина — Таврия) и внутренний, идейный (от анархии к дисциплине).

Так «дорога» — ее крутой спиральный разворот по всей окружности пространства сцены — стала у художника основой и первым элементом оформления спектакля.

Поиски конструктивного разрешения сценической площадки получили строго логическую, обоснованную и вместе с тем об-

¶разную, почти символическую завершенность. Это конструктивное разрешение неразрывно связано с глубокой идейной и сюжетной сущностью происходящих в пьесе Вс. Вишневского событий.

Автор назвал свою пьесу трагедией.

Вслушаемся в эмоционально-образный строй его великолепных ремарок.

В начале пьесы:

«Раскаленный, без облака день. Блеск его невыносим для северного глаза. Сверкает весь рельеф земли. Полк идет по древней дороге. Сверкание усиливается, потому что полк в белом. Он движется вниз, чтобы стать, как гигантский хор, лицом к лицу со зрителями».

Или:

«Тревожная, настороженная тишина. Слабо различимый горизонт. Тучи».

И наконец, в финале пьесы:

«Ритмы полка! Они зовут в бой, в них мощь, они понятны и не вызывают колебаний. Это

обнаженный, трепещущий порыв и ликующие шестиорудийные залпы, взлетающие над равнинами, Альпами и Пиренеями. Все живет. Пыль сверкает на утреннем солнце. Живет бесчисленное количество существ. Всюду движение, шуршание, биение и трепет неиссякаемой жизни. Восторг поднимается в груди при виде мира, рождающего людей, плюющих в лицо застарелой лжи о страхе смерти. Пульсируют артерии. Как течение великих рек, залитых светом, как подавляющие грандиозные силы природы, страшные в своем нарастании, идут звуки, уже очищенные от мелодии, сырые, грубые, колоссальные, — ревы катаклизмов и потоков жизни».

Гигантской эмоционально-образной силой веет от этих ремарок. Беспреданно, методически повторяет Вс. Вишневский в своих ремарках один и тот же мотив: «Раскаленный, без облака день», «Слабо различимый горизонт. Тучи», «Пыль сверкает на утреннем солнце», «Солнце отражается в глазах».

Космические масштабы ремарок Вишневского, образный строй трагедии — все вызывало одну ясную и точную художественную ассоциацию: небеса, как грандиозный фон, на котором должно разворачиваться действие трагедии.

Так родился у Босулаева второй элемент декорационного решения спектакля — горизонт, меняющий свой характер в каждый момент сценического действия: небесный свод, то лазурно-бездонный с легкими облачками, то обложенный кроваво-красными от света пожаров грозowymi тучами, то свинцово-сизый, низко нависший над землей, то ослепительно сияющий в блеске солнечного дня.

И в финале, спектакля эти два найденных элемента декорационно-пластического решения спектакля — «дорога» и «небо» —

94

¶соединялись в величественный образ Млечного Пути, который безбрежной звездной россыпью простерся над пленными морями, как символ их пути в бессмертие.

Естественно, что жанровое своеобразие пьесы, ее масштабность и вся эмоционально-образная система трагедии диктовали условное, лишенное бытовых подробностей оформление спектакля, которое позволяло бы концентрировать все внимание зрителя на актерах, помогало бы наиболее полному выявлению воплощаемых ими образов.

Но при более внимательном и глубоком изучении драматургической структуры «Оптимистической трагедии», ее языка и стилевых особенностей становилось ясным, что в ней наличествуют как бы два органически сплавленных жанровых пласта.

С одной стороны, героико-патетический жанровый пласт, нашедший свое наиболее полное выражение в приподнятой стилистике речи Ведущих и в некоторых, в частности выше процитированных, ремарках Вишневского.

С другой стороны, в пьесе большое место занимают жанровые зарисовки, бытовые картинки матросской жизни той эпохи.

Этот жанровый пласт находит место в почти жаргонной стилистике некоторых речевых характеристик (в частности, у Сиплого и у Главара пополнения анархистов) и рассыпан по всей пьесе в виде своеобразных метких оборотов речи и соленых матросских острот.

Сопоставление этих двух жанровых пластов трагедии привело к рождению третьего элемента, легшего в основу декорационно-пластического решения спектакля. Этим третьим элементом стало соединение в декорационном оформлении спектакля условности общего решения сценической площадки с достоверными бытовыми деталями, точно характеризующими места действия и скупно вписанными в основной условный фон.

Это — выдавшая виды боевая тачанка в сцене стоянки Комиссара. Яркий цветастый ковер и подушки с целующимися голубками, явно «реквизированные» у местного населения, в лагере Вожака. Начищенный медный самовар, где замешивается своеобразный «коктейль» из спирта, самогона и «прихваченных» где-то дорогих вин, — в той же сцене. Уходящие вдаль рогатины с навешенными проводами временной телеграфной линии. Каменная ограда древних руин, обросших мхом и потемневших от времени, где ведет смертельный бой взятая в огненное кольцо кучка моряков во главе с Комиссаром. Возникающие, как мираж, в полыхании пожаров

силуэты стройных тополей и украинских хаток в сцене ночного боя. Знакомый шпиль Адмиралтейства, вонзившийся в пасмурное петроградское небо, и лев, воздевший лапу на чугунное ядро,— в сцене ухода на фронт матросского полка.

Вообще принцип соединения условности сценической площадки с абсолютной достоверностью каждой бытовой детали —

95

¶будь то оружие, костюм или любые другие необходимые по ходу действия театральные аксессуары — стал основой декорационно-пластического решения спектакля в целом.

И наконец, очень важным в работе постановщика с художником был вопрос о том, как воплотить в зримо-конкретную форму пластического образа ту «переключку поколений», которая так волнует нас в пьесе Вишневского. Как найти, сценически воплотить это обращение «из прошлого к настоящему во имя грядущего»?

И опять решение родилось через ремарки Вс. Вишневского, соответственно идейным задачам, которые мы перед собой ставили, в духе тех элементов декорационно-пластического решения, которые уже были найдены художником: дорога, небо, соединение условности в решении сценической площадки с абсолютной достоверностью бытовых деталей.

«Гигантским хором», «одетым в белое», называет Вс. Вишневский в начале пьесы моряков полка, прошедшего «свой путь до конца». А в финале: «Матросы стоят в подъеме своих нервов и сил — мужественные. Солнце отражается в глазах. Сверкают золотые имена кораблей».

Сопоставление этих двух ремарок и породило своеобразную замкнутую «круговую композицию» в сценическом решении начала и конца, пролога и эпилога трагедии.

Как символ мечты о будущем, светлом и счастливом, стоят в незыблемо строгом строю одетые во все белое моряки в прологе спектакля. Над ними реет алое знамя пролетарской революции.

Этот строй моряков, четким массивом расположенный по крутой спирали уходящей вверх дороги, на фоне бездонно-лазурного неба с легкими облачками, представляется нам образом прошлого, пришедшего в наше «сегодня».

Как безоблачное, сверкающее счастье представляли себе эти люди сегодняшний день, за него боролись не щадя жизни, за него умирали, омыв своей кровью священное знамя революции, которое колыхается сейчас над ними. От их имени, от имени тех армий безымянных бойцов, что легли в землю во время гражданской войны, во имя будущего обращаются в зал, к настоящему.

В эпилоге спектакля, когда умирает Комиссар, матросы, в одежде, опаленной пламенем героических битв, преклонив колена, располагаются в мизансцене, точно повторяющей мизансцену пролога спектакля: на той же круто уходящей вверх дороге, на фоне того же бездонно-лазурного неба, под реющим огненно-алым знаменем. Заключительная фраза Комиссара: «Держите марку военного флота...» — звучит как обращенный в грядущее завет нам, живущим сегодня, хранить чистоту и святость великого революционного дела, ради которого отдавали жизнь наши отцы и деды.

96

¶«Три сестры» А. Чехова. 1965. АБДТ имени М. Горького. Сцена из спектакля



На репетиции спектакля «Три сестры». 1965



¶«Мещане» М. Горького. 1966.

АБДТ имени М. Горького.

Петр — В. Рецептер, Бессеменов — Е. Лебедев,
Татьяна — Э. Попова



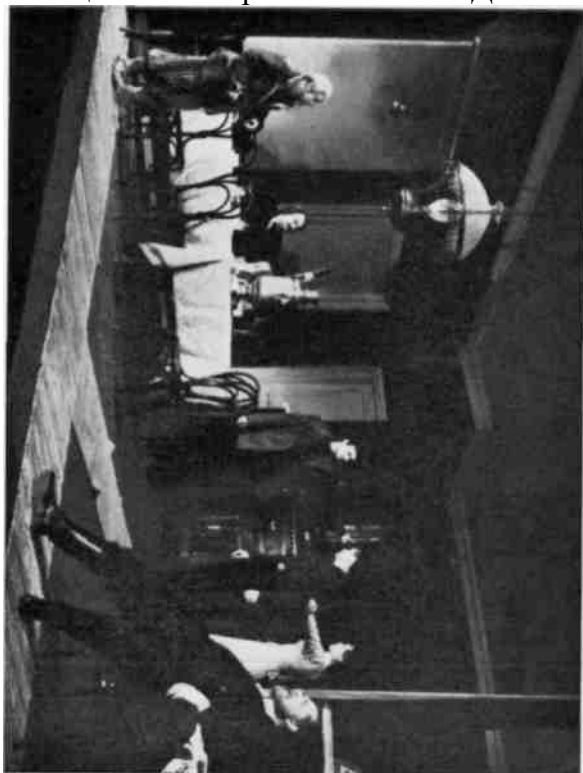
«Король Генрих IV» У. Шекспира. 1969. АБДТ имени М. Горького. Сцена из спектакля



«Три сестры» А. Чехова. 1965. АБДТ имени М. Горького. Сцена из спектакля



«Мещане» М. Горького. 1966. АБДТ имени М. Горького. Сцена из спектакля



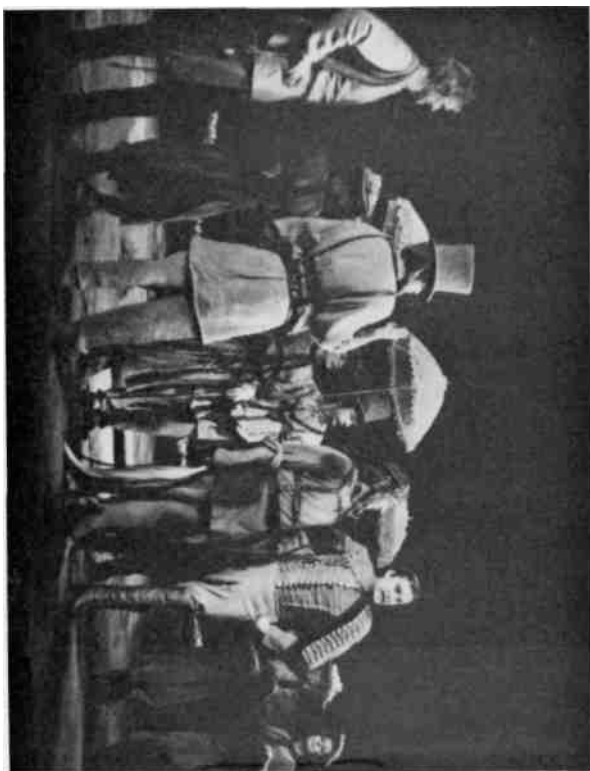
«Прошлым летом в Чулимске» А. Вампилова. 1974. АБДТ имени М. Горького.
Шаманов — К. Лавров, Хороших — В. Ковель, Еремеев — О. Борисов



На репетиции спектакля «**Прошлым летом в Чулимске**». 1974



«**История лошади**» М. Розовского по повести Л. Толстого «Холстомер». 1975. АБДТ имени М. Горького.
Сцены из спектакля



¶«Тихий Дон» по М. Шолохову. 1977. АБДТ имени М. Горького. Сцены из спектакля



¶«Дядя Ваня» А. Чехова. 1982. АБДТ имени М. Горького. Войницкий — О. Басилашвили
Соня — Т. Шестакоаа



«Дядя Ваня» А. Чехова. 1982. АБДТ имени М. Горького. Сцена из спектакля



¶«Амадеус» П. Шеффера. 1982.
АБДТ имени М. Горького.
Моцарт — Ю. Деллич, Сальери — В. Стржельчик



«Мачеха Саманишвили» по Д. Клдиашвили. 1982.
АБДТ имени М. Горького. Сцена из спектакля



¶Все эти элементы декорационно-пластического решения спектакля нашли свое конкретное воплощение в работе художника А. Ф. Босулаева.

Дорога стала главной частью постоянного станка, поставленного на вращающийся сценический круг. При поворотах круга в различных ракурсах и сочетаниях, снабженная скупыми деталями, точно обозначающими место действия, спираль дороги каждый раз воспринимается по-разному: то как нижняя палуба военного корабля; то как часть набережной, по которой уходит полк, начиная свой путь от Кронштадта до Таврии; то как пыльный проселочный тракт в просторах Украины, возле которого прилепилась глиняная мазанка, где

разместился штаб Комиссара; то как древний курган где-то в степях Таврии, на вершине которого уже тысячелетия стоит каменная скифская баба.

Изображение неба было решено художником при помощи расположенного в глубине сцены полукруглого горизонта, на который с мостков, помещенных на колосниках, специальные проекционные аппараты проектировали различные «небеса» — лазурно-спокойные, грозно надвигающиеся, свинцово нависшие над землей, звездные с раскинутым по всему куполу Млечным Путем,— всякий раз точно соответствующие характеру сцены, ее ритму и эмоциональной окраске.

Большого труда в работе над оформлением спектакля стоили поиски и определение мест действия в пьесе.

Дело в том, что «Оптимистическая трагедия» разделена Вишневым на три акта, а внутри актов никакого деления на картины, сцены или эпизоды нет. Идет свободное драматургическое повествование, иногда прерываемое монологами Ведущих с развернутыми эмоциональными ремарками, очень общими и скупыми в той их части, которая касается конкретизации мест действия.

Кроме того, надо было решить сценическое пространство так, чтобы всегда было какое-то постоянное место для Ведущих, позволяющее во время их обращений в зрительный зал производить беспрепятственные перестановки на сцене. И такое решение сценического пространства было найдено. Ведущим была отведена авансцена и оркестровая яма, покрытая специальной системой мостков со ступеньками в зрительный зал. Круг, на котором стоит постоянный станок спектакля, при переменах картин перекрывается обычным театральным занавесом, за которым производятся необходимые трансформации мест действия.

В своем окончательном виде декорационно-пластическая композиция приобрела следующий вид:

Акт первый V

Пролог. Выход Ведущих через зрительный зал на центральный помост.

Первая картина. Нижняя палуба. (Выход Ведущих.)

97

¶Вторая картина. Логово анархистов — еще более закрытое помещение нижней палубы. (Выход Ведущих.)

Третья картина. Верхняя палуба. Выход Ведущих. Поворот круга. Прощальный бал. Поворот круга — Марш полка.

Акт второй

Четвертая картина. Ночной бал. (Выход Ведущих.) Пятая картина. Стоянка Комиссара. (Выход Ведущих.) Шестая картина. Стоянка Вожака.

Акт третий

Седьмая картина. Штаб Комиссара. (Выход Ведущих.) Восьмая картина. Ночной караул.

Девятая картина. Бой у каменной стены. (Выход Ведущих.) Десятая картина. В плену. Поворот круга — Рапорт Командира. Поворот круга — Смерть Комиссара.

Эпилог

В заключение хочется сказать об активной творческой роли художника А. Ф. Босулаева в создании декорационно-пластического образа трагедии. Спектакль многим обязан острой и своеобразной творческой мысли А. Ф. Босулаева, его великолепному умению организовать сценическое пространство, технической смелости и подлинному мастерству.

О работе с композитором

Музыка — необходимая, органическая часть, неотъемлемый компонент драматургического построения «Оптимистической трагедии». Автор в трагедии мыслит широкими музыкально-ритмическими образами. И если в ином драматическом спектакле музыка кажется вовсе не обязательной, то постановку пьесы Вс. Вишневого просто невозможно представить себе без музыки, объединяющей действие, являющейся одним из главных средств раскрытия эмоционального состояния героев, мощным ритмическим подхватом в переходах из одной сцены в другую. Тот факт, что автор, создавая свое

произведение, мыслил широкими музыкальными образами, бросается в глаза с первой же строчки пьесы.

Вот как начинается трагедия: «Музыкальное вступление. Рев, подавляющий мощью и скорбью. Стремительные взрывы могучего восторга, теснящего дыхание и обжигающего. Шум человеческих деяний, тоскливый вопль «зачем?», неистовые искания ответов и нахождения».

И дальше по всей пьесе рассыпаны эти, если можно так выразиться, «музыкальные комментарии» автора к трагедии.

Они помогают созданию нужной атмосферы, характеризуют напряженность действия в те его моменты, когда эмоциональный

98

¶накал доходит до высших пределов, когда слово кажется уже ненужным и мешающим.

«В тишине чья-то безмерная человеческая тоска, она может быть выражена только музыкально»,— утверждает Вишневский в одной из ремарок начала трагедии.

«Первые движения бала. Двинулись первые пары в лирической волне вальса, печальной и воинственной... В ритмах чуть сдавленная грусть... Пересекая ритмы, проходят люди с вооружением. .. Сигнал вибрирует, зовет в ряды... Вальс агонизирует. .. Матросы двинулись... Блеснула медь. Полк гремит буйно вырвавшимся грохотом песни»,— пишет он в заключительной ремарке первого акта. И эти слова финальной ремарки являются как бы музыкально выраженным лирическим рассказом о «прощальном матросском бале», об уходе на фронт матросского полка.

Музыкальные характеристики, заданные автором: буйные ритмы идущего на подвиг полка, щемящая безысходная грусть прощального вальса, вибрирующие сигналы, зовущие в ряды,— все это, вместе с общей эмоциональной окраской сцены, создает в нашем воображении эпический образ, связанный точной художественной ассоциацией с обобщенным представлением о прощании с уходящими на войну.

Так «музыкальные комментарии» помогают сделать конкретное обобщенным, а обобщенное приобретает вид законченного музыкально-художественного образа, наполняющего ремарку Вс. Вишневского огромной эмоциональной силой.

Точной музыкальной программой для композитора представлялась постановщику ремарка финала первого акта.

А вот начало второго акта:

«Тревожная настороженная тишина. Слабо различимый горизонт. Тучи. Равномерное движение цепи... Музыка передает первые звуки боя... боевой рев постепенно затихает в пространстве. Перед нами прошла ночная атака. Музыка передает удаляющийся бой и наступление утра у моря. Звуки развертываются гармонически чисто, входя в кровь».

Здесь «музыкальные комментарии» автора приобретают несколько иной вид. Они не задают, как в предыдущих ремарках, точного характера музыки, а только указывают общую тему, которую должен разрабатывать композитор.

Такая же общая «музыкальная ремарка» имеет место в финале второго акта: «Полк стоит четким массивом. Он двинулся. Ритмы волнующи и широки... Движение полка прекрасно».

В третьем акте, где драматизм действия достигает кульминации, опять меняется характер «музыкальных комментариев» Вс. Вишневского. Они снова приобретают более конкретную, «программную» направленность.

Мосле пленения группы моряков во главе с Комиссаром ремарка звучит так:

5*

99

¶«Музыкальная интродукция, полная только что отгремевших тем, лихорадочного волнения, предсмертных ожиданий и диалогов с судьбой. Ночные птицы кричат над равниной, пленные матросы спят, обнимая землю».

И в самом финале пьесы — после смерти Комиссара: «Тишину оборвал музыкальный призыв... Это обнаруженный трепещущий порыв... Как течение великих рек, залитых светом, как подавляющие, грандиозные силы природы, страшные в своем нарастании, идут звуки, уже

очищенные от мелодии, сырые, грубые, колоссальные— ревы катаклизмов и потоков жизни».

Мы уже говорили о двух жанровых пластах, в которых развивается действие трагедии Вс. Вишневского: о пласте, связанном с героической, откровенно патетической стилистикой ремарок автора, текстов Ведущих, и пласте конкретных зарисовок матросской жизни и быта эпохи гражданской войны.

Все, что цитировалось выше, было для композитора отправным материалом для создания музыки, стиливо связанной с первым — героико-патетическим жанровым пластом трагедии. Эта музыка должна была иметь самостоятельное значение и являться художественным компонентом спектакля наряду с драматургией, актерским мастерством и декорационным оформлением. Но в пьесе имелись указания автора на необходимость включения в действие музыки «бытовой», «цитатной», связанной со вторым жанровым пластом пьесы, той, которая в рабочей терминологии режиссуры обычно именуется «внутренней музыкой спектакля» и самостоятельно художественного значения не имеет, хотя и очень важна в спектакле.

Попробуем теперь проследить, каким образом общие принципы решения спектакля были реализованы в работе композитора. Соединение условности с бытовой достоверностью в общем решении спектакля нашло свое музыкальное выражение в разграничении основной — самостоятельной музыки к спектаклю, целиком написанной композитором Кара Караевым, и «цитатной» — внутренней музыки, подобранной им для гармони, гитары или хора и в отдельных случаях оркестрованной.

Причем, так же как в пьесе Вс. Вишневского, условность здесь органически сплавлена с бытом и живыми зарисовками эпохи. Разграничение этих двух «музыкальных стихий» в спектакле не носило характера непреложного закона. Они часто переплетались и взаимно обогащали друг друга в музыкальной ткани спектакля.

Таков, например, «Матросский вальс», паписанный Кара Караевым для сцены прощального бала. Музыка «Матросского вальса» вызывает ассоциации с десятками подобных вальсов, когда-то слышанных, и в то же время неповторима в своей свежести и своеобразии.

Возникая па баяпе, она затем переходит в оркестр, соединяя в себе прелесть достоверности музыкальных интонаций и приемов

100

¶той эпохи с глубоко поэтическим образом прощания и щемящей тоски, создавая эмоциональный фон всей сцене прощального бала. Когда же мелодия этого вальса звучит в гармонии Алексея, она воспринимается нами как уже давно знакомая и близкая.

То же самое можно сказать о «Марше полка». Он звучит достоверно, как подлинный марш, с которым уходили на фронт матросы в гражданскую войну, и в то же время это марш — символ, марш— «образ», отражающий героический дух великой эпохи.

Или другой пример. Мелодия «Варяга», начатая гармонью и подхваченная оркестром в сцене «Бой у каменной стены», звучит как одна из музыкальных тем спектакля, связанных с беззаветным мужеством моряков.

В работе композитора путь полка получил свое музыкальное выражение и в упоминавшемся «Марше полка» и в широкой, тоже маршеобразной «теме партии»\ «Марш полка» и «тема партии» стали музыкальными лейтмотивами спектакля. Они звучат, изменяясь, каждый раз трансформируясь в зависимости от нагнетания событий, поворотов сюжета, все больше и больше драматизируясь к финалу спектакля.

«Марш полка» впервые появляется как суровая нарастающая музыкальная тема в сцене ухода моряков на фронт. Затем в финале второго акта он звучит тихо, призывно, мобилизующе, как бы иллюстрируя процесс формирования Первого морского полка. В четких чистых ритмах возникает «Марш полка» снова перед сценой «Ночной караул» (восьмая картина), как железная поступь бойцов регулярной Красной Армии, «где каждый знает, куда и зачем он идет».

В последней картине спектакля, в сцене «В плену», «Марш полка» звучит как грохот боя, гимн победы и освобождения пленных товарищей.

В заключительных тактах, когда появляются матросы с умирающим Комиссаром, «Марш полка» резко меняет свой характер, становится тревожно-настороженным, выжидающим.

«Тема партии» — волевая, собранная музыкальная тема — постепенно по мере развития сюжета трагедии превращается в тему героической жизни Комиссара, построенную на том же музыкальном материале.

Сорвалась попытка Комиссара собрать «членов Коммунистической партии и сочувствующих». Матросы ушли. Остался один только упрямый «маленький финн» — Вайнонен. Они стоят вдвоем на огромном опустелом пространстве палубы...

Комиссар. Ты один? Вайнонен. И ты одна, Комиссар? Комиссар. А партия?

¹ Все названия музыкальных тем и номеров чисто условные и применялись нами в порядке «рабочей терминологии» для обозначения той или иной музыки.

101

¶Здесь в ясном, четком изложении впервые задается в спектакле «тема партии», — она еще не созрела, но сформировалась до конца музыкально, но в ней уже слышны мощь, сила, вера в непобедимость великого дела партии.

Вторично она звучит после сцены «Логово анархистов» (вторая картина спектакля), — звучит драматически, это даже не тема, а ее музыкальные элементы, создающие ощущение общей тревоги, с резкими пронзительными выкриками труб и глухими пиччикато засурдипенных струнных инструментов.

После сцены «Ночного боя» (четвертая картина спектакля), когда Комиссар заставила вернуться чуть было не сбежавших с поля боя анархистов и повела их в наступление, «тема партии» разворачивается в фанфарном победном изложении, во всю силу звучит в меди — мажорно, утверждающе, с резкой определенной точкой в конце музыкального номера.

И когда через паузу как далекое воспоминание начинает звучать «Прощальный вальс», полный неизъяснимой лирической грусти, в спектакле создается необходимый музыкально-эмоциональный контраст для перехода к сцене, где Комиссар, пристроившись на табурете, пишет нежное письмо матери в родной далекий Питер.

Нарастают события. Комиссар приняла решение начать «бой с Вожаком». Резко, точно, повелительно, направляюще возникает снова «тема партии».

Начинается третий акт, и опять звучит «тема партии» — теперь уже она приобретает характер тревожного, почти трагического ожидания. Предупреждающе звучат сигналы труб.

Предана Сиплым, разбита, окружена и прижата к каменной стене кучка бойцов во главе с Комиссаром. Поднялся во весь рост Алексей, рванул мехи гармони, взметнулась над степью мелодия родного матросскому сердцу «Варяга» — мелодию во всю мощь подхватил оркестр. Моряки готовятся к рукопашной атаке...

И как эмоционально-ритмический подхват снова возникает «тема партии». Она звучит взволнованно, заставляя нас опять пережить картины подлого предательства и неравного боя. Насыщенная большими трагическими чувствами, «тема партии» звучит на этот раз как скорбно-триумфальный марш памяти тех, кто погибает, но не сдается.

И когда поднявшийся занавес открывает перед нами величественную картину ночного южного неба с миллиардной россыпью звезд бесконечного Млечного Пути, в музыку в нежном тремолировании скрипок входит «Ноктюрн», иллюстрирующий спокойное величие природы. Вповалку лежат, «обняв руками землю», пленные матросы — в музыке снова возникают волнующие эмоциональные контрасты.

В последний раз «тема партии», вылившаяся теперь в «тему Комиссара», звучит в сцене ее смерти как могучий реквием, по-священный бессмертию революционных бойцов.

102

¶Большое место в музыкальном оформлении спектакля занимает характеристика вражеского лагеря, так называемая «тема врага».

Она появляется в начале сцены «Ночной бой», когда в темноте моряки ползут к проволочным заграждениям, сосредоточиваясь для атаки. Появляется как тревожная, коварная и уродливая тема, построенная на солирующих деревянных инструментах.

В сцене «Ночной караул» она звучит тихо и вкрадчиво, подчеркивая «настороженную тишину, напряженную атмосферу перед броском неприятеля».

После предательского убийства Сиплым Вайнонена «тема врага» грозно разрастается, постепенно захлестывая весь оркестр,— уродливая, тупо-механическая, доходящая в кульминации до неистового, разнузданного рева труб и торжествующих выкриков тромбонов. Ее перекрывает лихорадочный стрекот пулемета — бешено отбивается от наседающего противника прижатая к стене кучка моряков.

«Переключка поколений» в начале и конце спектакля нашла свое музыкальное выражение в так называемой «теме матросского рая».

Она возникает в прологе спектакля как светлый, ясный поток созвучий с изредка прорывающимися глухими сигналами **труб**.

Когда «тема матросского рая» снова звучит без всяких изменений в эпилоге, то начало и конец — настоящее и прошлое — теперь уже музыкально связываются, подчеркивая замкнуто-круговую композицию спектакля.

Кроме перечисленных музыкальных тем Кара Караевым написано «Вступление» — своего рода увертюра ко всему спектаклю, под звуки которой Ведущие проходят через зрительный зал и поднимаются на сцену, на гигантскую трибуну, откуда они будут говорить со зрителем.

Ведущие в нашем варианте пьесы непосредственно включаются в ход спектакля — эти «прорывы» Ведущих в действие тоже получили свою музыкальную тему. «Тема Ведущих» звучит как глубокое размышление, как взволнованные вопросы и мучительное нахождение ответов на них.

Особняком стоит музыкальная тема «Ноктюрна», о которой уже говорилось выше. Она создана композитором как лирический контраст только что отгремевшего боя со спокойно-величественной картиной природы.

Несмотря на малочисленность оркестра драматического театра и возникающие в связи с этим специфические трудности, Кара Караев сумел создать музыку, имеющую самостоятельное художественное значение, со всем богатством тембров, красок и оттенков разнообразного звучания великолепно выполненной оркестровки.

103

¶«Внутренняя» музыка в спектакле

«Внутренняя» музыка в нашем спектакле строго документальна, по происхождению цитатна и служит для создания колорита места, времени или атмосферы действия.

Музыка этого рода обычно подбирается режиссурой и иногда оркеструется композитором.

Вот что дано автором «Оптимистической трагедии» в отношении такой бытовой, «цитатной» музыки в ремарках и тексте действующих лиц пьесы:

Акт первый

.. кто-то поет печальную песню кочегаров: «Товарищ, не в силах я вахту стоять, — сказал кочегар кочегару, — огни в моей топке совсем не горят, в котлах не сдержать больше пару...»

Вожак. Пусть играет музыка полегче чего-нибудь. Капельмейстер!

Капельмейстер (*подлетев*). Есть!

Звуки гармоники. Свободно, с плясом и свистом со своей компанией вваливается Алексей.

.. Лихие переливы Алексея и присвист и дробь каблуков у парней.

Акт второй

.. Неторопливо входит с гармонью Алексей. Он занят вариациями и говорит в паузах.

.. опять заиграл (Алексей) — нежно и меланхолично.

.. Алексей обернулся, увидел офицера, прищурился и заиграл на гармошке насмешливо и оскорбительно «Чижика».

.. Вышел сумрачный, рванул на неразлучной гармонии меланхолическое «Яблочко».

...Вожак мрачно гудит: «Вихри враждебные веют над нами».

Акт третий

Алексей. *.. Первым номером исполнена будет популярно-морская мелодия на тему «„Варяг“ и его гибель»...*

Многое из этого музыкального материала, заданного автором, использовано режиссурой в спектакле. Несколько номеров мы включили сами, развивая подсказанный автором прием введения «цитатной» музыки.

«Внутренняя музыка» в спектакле играет многообразную роль. Она то выступает в качестве дополнительной психологической характеристики персонажей, то создает необходимую атмосферу действия, то оказывается средством ритмической разрядки напряженного сценического действия или комедийным контрастом к только что совершившимся драматическим событиям.

Разухабистая «Барыня», меланхолическое «Яблочко», «Чижик», сыгранный в виде торжественного марша на выход Командира, мелодия «Варяга» перед рукопашной схваткой с врагом — вся эта музыка, исполняемая Алексеем на гармони, вносит дополнительные черты в его характер.

Это то, что дано автором. Мы со своей стороны внесли в роль Алексея несколько песен, бытовавших в ту эпоху.

т

¶В диалоге с Комиссаром Алексей, желая показать свою независимость, входит, наигрывая уже знакомый нам «Матросский вальс». Потом, быстро сменяя друг друга, идут преувеличенно сентиментально исполняемый романс «Очи черные» и залихватский «Шарабан».

После диалога Алексей уходит под пение популярного в годы гражданской войны «Цыпленка», своего рода «гимна» анархистов.

Дребезжит расстроенная гитара.

«Вихри враждебные веют над нами...» — хрипло гудит Вожак, восседая среди награбленного добра.

«На бой кровавый, святой и правый...» — поет он, энергично размешивая в большом медном самоваре самогон с где-то раздобытыми винами. — Марш, марш вперед — рабочий народ...»

Кощунственная несовместимость революционной «Варшавянки» с обстановкой, в которой она звучит, выглядит профанацией революционного дела и с новой силой подчеркивает насквозь враждебную революции сущность Вожака.

Приторно-жалостливый фольклорно-воровской романс «Осыпаются пышные розы...» самозабвенно, со «слезой в голосе» распевает Сиплый, мечтая о Комиссаре: «...Вот кончится война... женился бы я на такой!...»

«Только ты лишь, моя дорогая, все сидишь у постельки моей...» — захлебываясь поет он, а через минуту спокойно посылает на расстрел двух ни в чем не повинных людей. Так, через этот романс перед нами открывается чудовищное слияние в характере Сиплого слюнявой сентиментальности со звериной жестокостью.

Нагло, торжествующе-издевательски звучит шансонетка «Спи, дитя мое родное...», которую поют Алексей и Сиплый прямо в лицо Комиссару после ареста анархистами Командира и Боцмана.

Старинная матросская песня «Раскинулось море широко...» возникает в спектакле дважды, каждый раз неся определенную функцию, создавая нужную атмосферу действия.

Впервые она звучит в начале первой картины спектакля («Нижняя палуба»).

Откуда-то снизу, из матросского кубрика, доносится пение, сопровождаемое баяном.

.. Товарищ, не в силах я вахту стоять, — Сказал кочегар кочегару...

Пение печально, полно безысходной тоски...

К ногам привязали ему колосник

И парусом труп обернули...

Пришел корабельный священник-старик,

И слезы у многих блеснули...

105

¶Па фоне этого приглушенно-протяжного пения по-особому воспринимается диалог

Вайнонена и Алексея о будущем. Все новые и новые оттенки приобретают методические, настойчивые вопросы Алексея: «... Значит, будет хорошо?», «И тем, которых убьют?..», «Нет, ты мне скажи, что это теперь значит хорошо?!»

Вторично песня звучит в сцене «В плену».

Кучкой сидят моряки вокруг Комиссара. В ответ на требование офицера войск противника объяснить расположение частей полка матросы начинают петь, сначала тихо, потом все громче и громче. Пение объединяет их, заставляет почувствовать силу морского товарищества, свое превосходство над врагом.

Беснуется офицер. «Большевистская забастовка?!» — орет он. Но песня растет, ширится, и теперь уже мощный хор голосов ведет старинную, с детства знакомую мелодию:

Напрасно старушка ждет сына домой, Ей скажут, она зарыдает. А волны бегут от винта за кормой, И след их вдали пропадает...

Таким образом, та же песня выполняет здесь совсем иную функцию. Она помогла нам создать атмосферу боевого матросского братства, озорного презрения к врагу. И в то же время слова и мелодия ее избавили нас от опасно лобового, слишком прямолинейного решения сцены. Они придали сцене характер затаенной грусти, естественной для людей, обреченных на смерть.

В конце второго акта еще раз возникает знакомый нам «Цыпленок», но звучит здесь по-новому, создавая определенный комедийный эффект.

Сплошным нагнетанием драматических событий движется действие шестой картины спектакля («Стоянка Вожака»). После издевательского допроса расстреляны пленные офицеры. До пределов эмоционального накала развивается последняя схватка Вожака и Комиссара. Но вот расстрелян Вожак, освобождены Командир и Боцман — напряженно ждут матросы дальнейших событий...

В трагедии имеется ремарка: «Неожиданно песнь откуда-то ближе, ближе. Голос: «Подкрепление анархистов!» С шумом и привычной безнаказанностью вваливается группа новых матросов в походном, небрежно носимом снаряжении».

Отталкиваясь от слов в ремарке: «... песнь откуда-то ближе, ближе», мы тоже сделали этот выход музыкальным, но не посредством песни.

Группа пополнения анархистов появляется, ничего не подозревая о конце власти Вожака, во главе с весьма своеобразным «оркестром», в составе флейты-пикколо, скрипки, тромбона и большого барабана с тарелками.

Торжественно, мартпееобразно играет этот «оркестр» «Цып-

106

«ло!ша». Нелепо-гротесковое сочетание инструментов, издевательски-ироническая оркестровка мелодии «Цыпленка» вместе с диким видом людей пополнения и угрожающим черным знаменем с черепом и костями, после всего того, что только что произошло на наших глазах, создает резко комедийный эффект и разряжает напряженную до предела атмосферу действия.

Так «внутренняя музыка», выполняя самое различное назначение, давала нам дополнительные возможности для обрисовки характеров персонажей, для создания атмосферы действия и для организации сложной ритмической смены сцен и эпизодов спектакля.

В архивах Всеволода Вишневского

Текст пьесы Вс. Вишневского «Оптимистическая трагедия» известен в нескольких редакциях и вариантах.

Первый вариант пьесы был издан еще до ее постановки в Камерном театре в 1933 году Государственным издательством художественной литературы с посвящением: «Пятнадцатой годовщине Красной Армии». В выходных данных книжки стоит: «Подписана к печати 20 февраля 1933 года», то есть в то время, когда Камерный театр осуществлял постановку трагедии. Выступая в драмсекции Союза советских писателей 4 января 1934 года, Вишневский говорил об этом издании своей трагедии: «Пьесу я отдал издательству в первом варианте. Я хотел дать свою вещь такой, какой я ее сделал. (Это важно, потому что это творческий документ.) Критикуйте, устанавливайте, сличайте со спектаклем. Дальше началась работа с

театром... Работа была серьезная, работать было трудно»¹.

В процессе постановки трагедии в Камерном театре пьеса значительно изменилась в своем драматургическом построении и приобрела в основном тот вид, который известен по последующим многочисленным изданиям трагедии.

Каждый раз, когда предпринималось очередное переиздание «Оптимистической трагедии», Вишневский возвращался к ее тексту, исправлял и редактировал его, внося все новые и новые изменения. Первый («допостановочный») вариант резко отличался от всех последующих изданий трагедии, и вся дальнейшая работа Вишневского над ее текстом шла по линии укрупнения событий трагедии, их предельного прояснения, достижения большой динамичности, точности и образности языка, его конкретизации, освобождения от жаргонности и стилизации. Все это придавало пьесе большую идейно-художественную масштабность и литературную завершенность.

¹ Выправленная Вишневским стенографическая запись его выступления. Опубликовано в журнале «Октябрь», 1956, № II.

107

¶Но в то же время, обращаясь к первому варианту трагедии и перечитывая его, мы обнаружили в нем много чрезвычайно интересного. И ряд купюр из первого варианта пьесы казался нам сделанным несправедливо. Было жалко и великолепно найденных Вишневским «прорывов» Ведущих в действие трагедии, от которых он позже отказался. Было жалко чудесного монолога Комиссара в сцене с Алексеем, проникнутого чистой верой в торжество идей революции. Монолог этот автор в последующих вариантах заменил очень важными рассуждениями о том, что большевики — единственная партия, которая дала крестьянину землю. Рассуждения эти были связаны с политической обстановкой, сложившейся в стране в начале 30-х годов, в период, когда Вишневский продолжал свою работу над «Оптимистической трагедией». Партия решала в это время величественные задачи сплошной коллективизации сельского хозяйства, — в этих условиях слова Комиссара, которые сегодня для новых поколений советских людей звучат уже в историческом аспекте, в годы создания трагедии имели злободневный смысл.

Было жалко некоторых военных сцен трагедии, которые как бы оголились в новых вариантах и предстали в тексте в том виде, какой придали им постановка Камерного театра.

Для того чтобы окончательно решить возникавшие перед нами вопросы, мы обратились к архиву писателя.

И вот мы в Москве, в рабочем кабинете Вишневского.

Книжные стеллажи от пола до потолка, реликвии гражданской и Отечественной войн, собранные Вишневским. Фотографии писателя. Вот он на трибуне Первого съезда писателей СССР — весь устремленный вперед, с энергичным жестом сжатой в кулак руки. Да это же Ведущий из «Оптимистической трагедии»! Так, вероятно, он должен стоять, так говорить...

Другая фотография — Вишневский у гроба Сергея Эйзенштейна. Суровое, овеванное непреклонной волей, полное горечи и скорби выражение лица... Так, вероятно, должны стоять моряки над телом мертвого Комиссара.

Вишневский в гражданскую войну — военный моряк с канонерской лодки «Ваня-коммунист», вооруженный, в матросском бушлате. Точный грим и костюм для Алексея.

А вот Вишневский выступает перед микрофоном в блокированном Ленинграде. Так должен говорить Комиссар с бойцами полка — правдиво, убежденно, не скрывая трудностей, с глубокой, беззаветной верой в победу...

Фотография скульптурного портрета Вс. Вишневского работы С. П. Коненкова. Ветром омытое лицо — образ писателя-бойца, писателя-трибуна, «последнюю мысль отдавшего революции».

Мы садимся за письменный стол Вс. Вишневского. Перед нами страницы первой черновой рукописи «Оптимистической трагедии». С волнением брали мы в руки листы, исписанные беглым колючим почерком Вишневского. Огромная рукопись — ис-

108

¶ черканные вдоль и поперек темными чернилами страницы, переправленные строчки.

В процессе ознакомления с черновиками трагедии возникала перед нами картина упорного труда ее автора, поистине самоотверженной работы над каждым словом, каждой фразой.

Мы провели много часов за рабочим столом Вишневого, беседовали с вдовой писателя, художницей Софьей Касьяновной Вишиевецкой, и это помогло нам в постижении личности автора трагедии, его стиля, поэтической манеры и всей образно-художественной палитры его творчества.

Несомненно, это помогло режиссуре и в работе над спектаклем. Все, что рождалось в процессе постановки, как бы проверялось через автора трагедии, через его мировосприятие. Образ самого писателя становился нашей «художественной совестью», «творческим фильтром», через который пропускалось все, возникавшее в замыслах и черновых набросках.

Постепенно, в результате кропотливой работы над текстом различных рукописей и изданий «Оптимистической трагедии», сравнений и анализов, в процессе постановки спектакля, родился новый вариант трагедии, известный теперь как вариант Академического театра драмы имени А. С. Пушкина.

Что же нового в сравнении с каноническим текстом пьесы внесено в этот вариант?

Прежде всего, изменения коснулись сцены диалога Комиссара с Алексеем в пятой картине пьесы («Стоянка Комиссара»). Не меняя построения сцены, постановщик ввел в нее некоторые реплики и монолог Комиссара из первого варианта трагедии.

В каноническом тексте сцена выглядит так:

Неторопливо с гармонью входит Алексей. Он занят вариациями и говорит в паузах.

Алексей. Аккордеон называется или гармония. Народный инструмент. Божественный предмет. В смысле настроения.

Комиссар. Хотела побеседовать, не помешала?

Алексей (*усаживаясь*). Ничего, не бойся, валяй. Люблю с женским полом о жизни говорить.

Комиссар. Чудная тема. Ты это куда вчера из боя направлялся? Заманивал противника?

Алексей (*растерявшись, встал*). А... я...

Комиссар. Или, может, у тебя такой приступ классовой ненависти случился, что ты и смотреть на белых не мог, а? Спиной повернулся?

Алексей. Да чего там! Был грех... И на старуху бывает проруха. Комиссар. Пустяки «старуха». (*Подойшла близко.*) Давай поговорим. Расскажи о себе. Ты откуда?

А л е к с е й (*сообразив, начал иронически*). Ага! Откуда? Из каких? Мещанин, трудящийся мещанин. Имею мозоль — прошу. Мещанин и по паспорту, и по духу. И идеи мои, так сказать, запретны — с точки зрения официальной.

Комиссар. Ага, исключительная личность? Анархист?

Алексей. Вроде... да... Ну, что еще пояснить? Дерусь я за себя, поскольку я трудящийся мещанин. И в прочих российских сограждан

109

¶ влюблен я мало. Отношение у меня к ним сдержанное. А вам, вероятно, желательны чувства пролетарские, и пылкие, и единение? И также желательно, чтоб вам, как комиссару, такие, как я, не возражали?

Комиссар. Отчего же? Многие возражают... Попробуй.

Алексей. Н-да... Вон белые возражают. Антанта возражает — все-таки сила, — а Россия их лупит, треск идет.

Пауза.

Комиссар. Один вопрос: за какую политическую организацию ты голосовал на выборах?

Пауза.

Алексей (*помолчав*). За вас. За список пятый номер. Вы все-таки получше, чем другие... Хотя тоже еще посмотреть надо...

Комиссар. Посмотрите. А вы, товарищ, всякий раз в разговоре поначалу разные словесные букеты запускаете? Для впечатления?

Алексей. Как знать, разберитесь. *(Смотрит на комиссара пристально, и непонятно, говорит он серьезно или издевается. Взял опять заиграл — нежно и меланхолично.)*

Комиссар. Ну, как этот новый командир? Подозрителен, а?

Алексей. Ты будь поосмотрительнее с этим высоким благородием. Я его помню.

Комиссар. И он помнит. Ну, а вожак?

Алексей *(перестав играть)*. Что вожак?

Комиссар. У тебя с ним дружба?

Алексей. Не знаю. Не разобрать. На Каледина ходили вместе. Дружба, да какая-то такая...

Комиссар. Так я и думала. Он тебя держит крепко.

Алексей *(глянул на комиссара)*. Но-но, меня! Я боюсь этого бугая?!

Комиссар. Боишься... Да-а, порядок вам нужен.

Алексей *(вскочив)*. Порядок? Научилась? Выговариваешь без задержки: «порядок»! Да людям хочется после старого «порядка» свободу чувствовать, хоть видимость свободы. Вот до сих пор *(жест)* наглotalись этого порядка... по пять, по десять лет... Говорить разучились!

Комиссар. Ты, папример, как будто не разучился.

Алексей *(улыбнулся)*. Верно, не разучился. Повторяю за другими: «Вот не будет собственности... Значит, все будет чудно»... Будет, опять будет... Слушай, ведь в нас старое сидит. Сами только и ищем, где бы чего разжиться, приволочь, отхватить. И во сне держимся за свое барахло! Моя гармопь, мои портянки, моя жена, моя вобла. Человека за кошелек казнили. Мало — двоих. Исправится ли человек? Переломит ли он себя? Этакая маленькая штучка — «мое». На этой вот штучке не споткнуться бы. Эх, будут дела. *(Рванул воротник.)*

Комиссар. Легче, форменку порвешь... Ты что же думаешь, мы этого не видим? Слепые? Мы верим в людей.

Алексей. Мужик по откликнется.

Комиссар. Откликнется. Сидят в деревне вот такие же философы, вроде тебя. «Вожак»... И разводят: «Я да мое... Сами будем жить... Всех к лешаму... Мужичка слобода...» А что они реально могут сделать для завтрашней экономической... тебе это слово попятно?

Алексей кивнул.

..экономической потребности страны? Ну?

А л е к с е й. А я откуда знаю?

Комиссар. Кто для мужика надежен? Либералы, кадеты? Продали они мужика, за полтора гривенника продали... Четыре Думы было, четыре

110

¶раза продали... Эсеры? О земле сквозь кашель поговорили. ..ив войну мужика вогнали, в окопы, а сейчас к иностранному капиталу побежали.

Алексей *(мрачно)*. Побежали.

Комиссар. Кто остается? Ну?

Алексей молчит.

Говори, ну, ну... Спорить — так начистоту. Молчишь? А ответ: кто ему, мужику, крестьянину, реально дал мир? На Западе вон и до сих пор бредят войной, захватами... Кто мужику о земле говорил и эту землю дал? Ну? Попробуй оспорить факты. Мужик, говоришь, не пойдет? Пойдет... Не сразу, понятно... мы ему и время дадим: «Посиди, посиди, подумай»... Хозяйство будем поднимать. Россию на свет, на воздух выведем. Дышите, люди! И пойдет твой мужик, умный он: «Нельзя ли с вами в долю?»

Алексей *(шутливо, но глубоко)*. В долю — это он пойдет.

Комиссар. Именно... Личность ты исключительная, а мусору у тебя в голове много.

Алексей *(хитро)*. А может, я трепался?

Комиссар *стоит, вся прямая, здоровая.*

Гляжу я на тебя, ты тут все насчет принципов перебрасываешься, а я... не стыдно признаться — вот думаю: отчего такая баба и не моя? Отойди, а то...

Комиссар. Опять браком заинтересовался?

Алексей. Брось! Доберусь я до тебя. Вот тайные свои мысли выдаю. (*Подходя.*) На, слушай, на!

Комиссар (*плеснув воды в стакан*). На, выпей воды, на!

Алексей (*выпив воду, как водку*). А может я трепался? Ну? Тебя проверяю.

Как уже говорилось выше, центральная часть этой сцены — разговор «по душам» — несет на себе отпечаток конкретной исторической обстановки начала 30-х годов.

В нашем варианте в начале сцены никаких изменений не произошло и она идет так же, как уже цитировалось выше, а центральная часть диалога представляет собой несколько видоизмененное извлечение из первого варианта трагедии.

Комиссар. .. Да-а, порядок вам нужен.

Алексей (*вскочив*). Порядок? Научилась? Выговариваешь без задержки: «порядок»! Да людям хочется после старого «порядка» свободу чувствовать, хоть видимость свободы. Вот до сих пор (*жест*) наглотались этого порядка... по пять, по десять лет... Говорить разучились!

Комиссар. Ты, например, как будто не разучился.

Алексей (*улыбнулся*). Верно, не разучился. Повторяю за другими как попка: «Вот не будет собственности... значит, все будет чудно»... Будет, опять будет... Слушай, ведь в нас старое сидит. Сами только и ищем, где бы чего разжиться, приволочь, отхватить. И во сне держимся за свое барахло! Моя гармонь, мои портянки, моя жена, моя вобла... Человека за кошелек казнили. Мало — двоих. Исправится ли человек? Переломит ли он себя? Этакая маленькая штучка — «мое». Она будет хитро плевать в рожу какаемого из нас — эта идея «моего». Мы столкнемся с этой силой. Будет вой, рев, скрежет по всей России из-за крошечного цыпленка у каждого хозяина-собственника. «Мое»! На этой вот штучке не споткнуться бы. Эх, будут дела! (*Рванул форменку.*)

Комиссар. Легче, форменку порвешь... Ты что же думаешь, мы этого не видим? Слепые? Мы верим в людей. Человеку брошена иудина подачка — «мое». Лукавые твари, владетельные господа знали, что сделать, — заразили людей идиотизмом. Человек смотрит на рахитичного цыпленка, а рядом стада всего мира!.. Это страшно. Надо сказать каж-

111

¶дому: «Тебе этого мало! Человечество обворовапо!» Если он не поймет, мы за волосы подыдем его — человека любимого, вшивого, оторвем лицо его от смрада. Ты хочешь первый раз умыться, лучше жить, больше есть, плясать и петь, любить и рожать, работать с песнями? Ты хочешь растить мозг свой и талант? Подними лицо свое, ну?! Стряхни вшей, человек, вылезти из своей щели и бей врага наповал!.. Свороти стены, выйди с боем на солнце и дыши. Иди по земле, она вся твоя! — скотская тьма кончена, собственность отменяется и да здравствует солнце, и свет, и достойная имени моего и сил моих жизнь!.. Личность ты исключительная, а мусору у тебя в голове много.

Алексей (*хитро*). А может, я трепался?

В этом варианте диалога Комиссар как бы раскрывает перед Алексеем свое идейное кредо, он сам захвачен грандиозной картиной освобождения людей от гнетущей, унижающей власти собственности, картиной счастливой жизни гармонично развитого человека, картиной коммунистического будущего.

В наши дни, когда советский народ строит коммунистическое общество и то будущее, о котором мечтал Комиссар, становится реальностью, такое завершение диалога Комиссара с Алексеем представлялось нам более верным, более отвечающим эпохе, чем необычайно сильное для своего времени, но иначе звучащее сегодня завершение диалога в каноническом тексте пьесы.

Такое решение было соблазнительным еще и потому, что в этом диалоге — центральном идейном столкновении — Комиссар прибегал не только к доводам логики, разума, но и — в кульминационной части диалога — к прямому эмоциональному воздействию на Алексея.

Справедливость этих предположений впоследствии целиком подтвердил зритель, очень чутко и тонко воспринявший эту сцену в нашем спектакле.

Другим значительным изменением, внесенным в канонический текст пьесы из первого варианта трагедии, были так называемые «прорывы» Ведущих в действие.

В каноническом тексте пьесы Ведущие как бы начинали спектакль-рассказ, спектакль-повесть о судьбе матросского полка, «прошедшего свой путь до конца». Затем они появлялись в пьесе, подытоживая своими монологами сюжетно завершенные сцены трагедии (по нашему делению — сцены между картинами спектакля) и намечая дальнейшее развитие действия.

Познакомившись с первым вариантом пьесы, постановщик решил вернуть в спектакль появления Ведущих на сцене в переломные моменты действия. Таких вмешательств Ведущих в действие оказалось несколько во всем спектакле, но они подчеркивали напряженность событий в их кульминационные моменты, делали Ведущих не просто интермедийными персонажами, а активными участниками разворачивающихся на сцене столкновений.

.. Несколько минут назад могущественный Вожак, в железный кулат; террора зажавший вест, экипаж корабля, приказал, «чтобы шуму не было!».

112

¶Вваливается па сцену Алексей со своей компанией... Дробно стуча каблуками, в стремительном переплясе, подошел Алексей к Комиссару... «Команда требует... Прощальный бал!»

«По случаю отправки на фронт!» — подхватил один из матросов.

«Приказано, чтобы шуму не было», — непререкаемо возвещает Сиплый.

Десятки глаз устремились на Комиссара... Как она поступит? Пойдет ли навстречу простому человеческому желанию команды проститься перед уходом на фронт с близкими? Или не посмеет ослушаться приказа Вожака? Исполнит просьбу матросов или подчинится Вожаку?

Напряженная, томительная пауза... Пристально следят люди за Комиссаром. В этот решающий момент возникают на сцене Ведущие — вместе со всеми пристально следят они за Комиссаром. «Думай, думай, Комиссар. Здесь начинается твой путь!» — бросает один из них, выражая настроение всей матросской массы.

...Пятая картина спектакля («Стоянка Комиссара»). Вокруг Комиссара Вожак и Сиплый, Командир и Боцман, с усмешкой наблюдают за происходящим Алексей. Все требуют немедленного решения — ясности, с кем она: с «революционным» Вожаком или с «изменником» Командиром? ..

Сиплый. .. Ответ, комиссар, ответ!.. Командир. Ответ, комиссар! Алексей. Ответ, ну! Вожак. С кем пойдешь?

Надо немедленно решать что-то... Трудная минута для Комиссара. ..

Молчаливо наблюдают Ведущие за этой сценой.

— Комиссар.. —не выдерживает один из них.

— Не вмешивайся в трагедию,— останавливает его другой,— не поправляй историю, она ответит за свои действия.

...Восьмая картина спектакля («Ночной караул»). Погиб от удара ножа Сиплого Вайнонен. Бежал Сиплый. Тишина повисла над таврической степью. Входят Ведущие. Они обнажают головы над телом убитого.

Первый ведущий. Не слишком ли много смертей в трагедии? Второй ведущий. Не больше, чем у Шекспира, и гораздо меньше, чем было в гражданскую войну...

И в финале спектакля. Преклонил колена Первый морской полк над павшим смертью героя Комиссаром. Захваченные общим горем, стоят по обе стороны сцены, как в почетном карауле, Ведущие. Они обращаются в зал:

Первый ведущий. Восторг поднимается в груди при виде мира, рождающего людей, плюющих в лицо застарелой лжи о страхе смерти. Второй ведущий. Нет смерти для нас! Первый ведущий. Нет смерти для революции!

ИЗ

¶Если « предыдущих случаях «прорывы» Ведущих в действие целиком перенесены из первого варианта трагедии, то в данном случае первая реплика взята из заключительной

ремарки Вс. Вишневского к пьесе, а две последующие — из черновика рукописи. В таком виде они не вошли ни в одно печатное издание трагедии. Этот прием передачи текста ремарок Ведущим использован и в конце первого акта в сцене «Прощальный бал».

Текст, который произносит первый Ведущий: «Сладкая, чуть сдавленная грусть, которая может длиться долго, долго... Пока рука чувствует руку, и тело чувствует тело, и глаза не отрываются от глаз...» — целиком взят из ремарки конца первого акта. Кстати, в черновике рукописи Вс. Вишневского этот текст произносил Ведущий. Некоторое количество текста из первого варианта трагедии вошло и в батальные сцены спектакля.

Четвертая картина спектакля («Ночной бой») в каноническом тексте пьесы существует лишь в виде ремарки.

«Тревожная, настороженная тишина. Слабо различимый горизонт. Тучи. Равномерное движение цепи. Музыка передает первые звуки боя. В цепи матросской зияют бреши. Видно, что падают, как подкошенные, люди. Не выдержав, матросы метнулись назад. Навстречу резерв. Простой командой Комиссар останавливает людей, бегущего Алексея: «Не в ту сторону наступайте, военные моряки. Ну! Ложись!» Полк залег. Цепь противника идет, как серая лава. Командир встал и дал «ура». Начатое в ярости, оно медленно вздымается и валом катится вперед, нарастая. Полк с нарастающей стремительностью рванулся на противника, и боевой рев постепенно затихает в пространстве».

Такое решение сцены представилось постановщику несколько общим и невыгодно отличающимся от более подробно разработанной и волнующей этой же сцены в первом варианте трагедии. После дополнительной работы над текстом сцена вошла в спектакль в новом виде.

Значительно видоизменилась и девятая картина пьесы («Бой у каменной стены»), и сюда внесено много из первого варианта трагедии.

В первом варианте «Оптимистической трагедии» у Вс. Вишневского явственно звучала тема любви Комиссара и Алексея. В последующих вариантах автор устранил этот мотив.

Нам показалось, что прямое решение этой темы в спектакле и не нужно, но оттенок возникающих между Алексеем и Комиссаром глубоких человеческих отношений необходим. Кто знает, может быть, это была бы и настоящая всепоглощающая любовь? .. Но Комиссар погиб, и Алексей через всю жизнь пронесет светлую память об этой замечательной женщине. Так хотелось думать.

И в сцену плена введен из первого варианта маленький диалог — «диалог-намек» на так и не осуществившуюся возмож-

на

«...ность возникновения новых, более близких отношений между Комиссаром и Алексеем. Алексей. Где ты такая раньше была? Комиссар. Глупый... Алексей. Ну, глупый.

Знакомство с черновиками Вс. Вишневского, их изучение дало много интересного не только для внесения прямых изменений в текст пьесы, но и для уточнения отдельных деталей. Приведем несколько примеров. В каноническом издании пьесы в ремарке, описывающей первое появление Вожака на сцене, нарисован эскизный портрет этого персонажа: «Багровый, волосатый, широкоплечий человек».

В рукописи Вишневского этот портрет был уточнен: «Глаза его, запавшие под чудовищными надбровными дугами и бровями, медленно опускают чужие веки». Вся эта часть ремарки вычеркнута из рукописи рукой Вишневского, но нам она дала великолепный материал при поисках грима Ю. В. Толубеева — исполнителя роли Вожака.

Или другой пример.

В сцене прощального матросского бала в рукописи Вишневского есть зачеркнутые авторские слова: «неотразимо-нежный штраусовский вальс».

Эти слова автора помогли композитору Кара Караеву найти характер матросского вальса в сцене «Прощальный бал», проникнуть в «музыкальный» замысел Вишневского. Вальс получился действительно «неотразимо-нежный», и в нем действительно звучит что-то «штраусовское». Во всяком случае, мелодия его кажется до боли знакомой и в то же время

волнующе новой.

Помогло знакомство с черновиками Вишневского и в работе над произнесением текста пьесы.

В сцене спора Вайнонена с Алексеем в первой картине пьесы есть такой обмен репликами:

Алексей. ...А что вообще хорошо? Абсолютные понятия нашел? В а й н о н е н. Философ стал?

В черновике Вишневского над словом «философ» стоит ударение — «философ стал?». Эта, на первый взгляд, мелочь, во-первых, придала ответу Вайнонена убийственно-иронический оттенок, во-вторых, дополнительно подчеркнула неправильность речи Вайнонена — финна по национальности.

Естественно, что в спектакль была внесена эта краска.

Во второй картине спектакля Алексей, демонстрируя Комиссару свою полную независимость, бросает ей: «У нас в полку... такой народ, который раз навсегда разучился перед кем бы то ни было тянуться и козырять... (Пародируя.) «Да, товарищ комиссар». «Всем довольны, товарищ комиссар». «Виноват, товарищ комиссар». «Ура, товарищ комиссар»... Может, ты этого ожидаешь?»

115

В рукописи Вишневского есть одна небольшая деталь. Алексей говорит не «ура», а «уря». Буква «я» в слове «ура» придает тексту окраску идиотически-тупого исполнительства замордованного служаки, которого Алексей пытается представить идеалом Комиссара.

«Уря, товарищ комиссар», — говорит исполнитель в нашем спектакле.

Можно было бы привести еще десятки подобных же находок, которые удалось обнаружить в рукописях и черновиках Вишневского и которые в том или ином виде вошли в спектакль.

Окончательный вариант текста пьесы, сложившийся в процессе постановки спектакля, получил распространение среди театров не только нашей страны, но и за ее рубежами. Спектакль Национального театра в Праге, поставленный нами в 1957 году, тоже идет по этому варианту.

Литературная часть театра до сих пор получает письма из разных театров стран народной демократии с просьбой познакомить их с «Оптимистической трагедией» Вс. Вишневского в варианте Академического театра драмы имени А. С. Пушкина.

Работа над текстом пьесы, знакомство с черновиками рукописей Вс. Вишневского, скрупулезное изучение всех оттенков, вариантов и редакций «Оптимистической трагедии» носили вовсе не научный характер, хотя дали много познавательного материала. Это была творческая работа, помогавшая рождению новых режиссерских решений, направленная на углубление и расширение идейно-художественного замысла будущего спектакля.

Характеры персонажей и распределение ролей

Режиссура долго не приступала к этому этапу работы над спектаклем, и не потому, что в труппе не было актеров на отдельные роли. Нет! Хотелось не торопиться с этим ответственным моментом, дать окончательно сформироваться представлениям о спектакле в целом, о его образе, о пластическом решении. Но, что греха таить, это оказалось почти невозможно. Стоило задумать мизансцену, какой-то кусок действия, как мы начинали, независимо от своей воли и желаний, «примерять» его на конкретных актеров, на их данные, на их возможности. Здесь получили новое подтверждение слова К. С. Станиславского: «В том, как распределит роли режиссер, уже скажется его понимание характеров персонажей». В беседах постановщика с режиссером десятки раз пришлось возвратиться к этому вопросу, ничего не фиксируя, а только обсуждая различные возможности и комбинации в расстановке сил действующих лиц пьесы.

Но все же то, что к распределению ролей мы приступили в последнюю очередь, когда уже были ясны общие контуры решения будущего спектакля, на наш взгляд, дало свои результаты. Примеривая и прикидывая различные варианты распределения

Роль и не останавливаясь ни на одном из них, мы могли с большей долей уверенности думать, что в окончательной комбинации будет меньше элементов случайности, назначения актера на роль на глазок, приблизительно. Будет меньше зыбких предположений, больше конкретной уверенности, что индивидуальность именно данного актера наиболее точно соответствует задуманному характеру персонажа, задуманному решению данной сцены, задуманному решению спектакля в целом.

Впрочем, как показала впоследствии жизнь, даже такое, со всех сторон обдуманное, распределение ролей оказалось далеко не идеальным. Были и в нем свои «потери и убытки». Кое-что удалось исправить в процессе работы над спектаклем, кое-что так и осталось.

Каково же было понимание режиссурой характеров персонажей «Оптимистической трагедии» и как, соответственно этому пониманию, распределялись роли в спектакле?

Ведущие — живые свидетели героических подвигов гражданской войны и вместе с тем наши друзья и современники — занимают особое место в спектакле.

Образы Ведущих — ключ к «Оптимистической трагедии», к раскрытию идейно-философской направленности пьесы, к условно-патетическому решению спектакля. Они появляются перед зрителем в самые напряженные моменты действия для того, чтобы осмыслить происходящее на сцене. В своих страстных монологах-размышлениях, монологах — прямых публицистических обращениях в зал, монологах — экскурсах в историю революции и диалогах — спорах друг с другом они доводят масштабы событий пьесы до острополитических лозунгов, до глубоких философских обобщений.

Но кроме идейно-философской функции, которую должны были нести Ведущие в будущем спектакле, нас интересовали и их конкретные человеческие характеры.

Они представлялись нам моряками Балтийского флота с суровыми обветренными лицами, они соединяли в себе лучшие черты матросов революционного флота. Это старые большевики из тех, что брали Зимний дворец, воевали на фронтах гражданской войны, защищая революцию. Коммунисты, до конца преданные делу партии.

Если говорить о жизненной аналогии, образы Ведущих невольно ассоциировались у нас с личностью самого Вишневого, в биографии которого можно найти немало черт, типичных для моряка-коммуниста той эпохи.

Текст первого Ведущего в пьесе несколько отличается от текста второго Ведущего по своей словесно-речевой ткани.

Первый Ведущий несет в своей речи больше героико-патетических черт, второй — более бытовой, с элементами юмора, — нам очень важна была эта разность речи Ведущих, которая должна была превратиться в разность человеческих характеров,

Разность внешнего вида Ведущих при одинаковых функциях в спектакле.

Нужно признаться, к сожалению, что, в общем, очевидно, верно задуманные, образы Ведущих не получили в спектакле своего настоящего воплощения. Они присутствуют в спектакле, но не вырастают до масштаба образов, созданных Вс. Вишневым.

Женщина-комиссар, посланная партией в Балтийский флот. Так обозначает Вишневский в перечне действующих лиц центральный персонаж своей пьесы. Уже в самом факте появления женщины на военном корабле была нарушающая вековые традиции, пугающая необычность, чувствовалось могучее дыхание революции, и автор трагедии очень тонко и точно почувствовал это.

Да, пусть это частный случай! Не так уж много, вероятно, было женщин-комиссаров на кораблях Балтийского флота. Но как художественно типичен этот «частный случай». Женщина, слабая, казалось бы, беззащитная, силой своей всемогущей правды, силой великих идей партии объединяет моряков-анархистов, подчиняет их своей воле — ведет их за собой!

Типизация создается средствами смелого художественного контраста — дикой, разнузданной, улюлюкающей толпы анархистов и хрупкой женщины в начале пьесы.

«Ее появление кажется странным, невозможным, нарушающим давние понятия, — пишет

Вс. Вишневский в ремарке.— Кажется, что от первых же вопросов, заданных грубыми голосами, с этой женщиной произойдет что-то непоправимое».

Этот контраст проходит через всю пьесу, придавая ей образную глубину и силу.

И когда трагически погибает Комиссар в финале пьесы, контраст этот звучит с огромной мощью — маленькая женщина, павшая смертью героя, а вокруг в скорбном молчании застыла та самая толпа анархистов, которых сумела она объединить в Первый морской полк.

Характер Комиссара в пьесе построен на сочетании железной воли, тонкой женственности, почти слабости с тактом, умом и мудростью предвидения.

Рукой опытного военачальника поворачивает она бегущую с поля боя насмерть перепуганную толпу анархистов в сцене ночной атаки, а наутро пишет письмо матери: «Дорогая, пу вот я и на месте. Здесь здоровый климат, и моим легким наконец вздохнется. Не знаю, как справлюсь с этими людьми,— парод трудноватый. Откровенно говоря, не сплю ни одной ночи... Думаю, что меня поймут и пришлют хотя бы одного товарища в помощь. .. Ну, как будто и все. Да: привет родному Питеру... Читала, что у вас тиф, береги себя...»

В этих психологических сочетаниях и нужно было искать конкретный человеческий характер Комиссара. Роль Комисса-

118

¶ра — одна из труднейших в советской драматургии, она требует от исполнительницы самых различных актерских качеств, которые очень редко встречаются в одной индивидуальности,— мягкой душевности и огромной воли, внешней простоты и внутренней интеллигентности, ума, мудрости и лирической обаятельной женственности, напряженной, точной работы мысли и сдержанного волей эмоционального напора, страсти, темперамента. Только в сочетании этих, казалось бы, несоединимых черт образ Комиссара мог приобрести многогранность и масштаб, необходимые для спектакля. Много опасностей подстерегает в работе над этим образом. Главная из них — это превращение Комиссара в ходячую «кожаную куртку», в абстрактную «железобетонную» идею, лишенную какой-либо человечности. Вожак группы анархистов...

«И вдруг гул и тяжкое напряжение начинают затихать... Люди меняются, они все тише и тише. Они пьются и расступаются. Багровый, волосатый, широкоплечий человек подходит все ближе и ближе. Он подчиняет. Это — Вожак. В тишине вопрос этого человека медлительный и низкочувствительный:»

Вожак. Почему шум?»

Так описывает Вс. Вишневский первое появление Вожака на сцене. «... .Вожак... Это сила, такая хитрая сила...» — говорит Комиссару Вайнонен.

«Я боюсь этого бугая?!» — бросает Алексей.

Так, постепенно, штрих за штрихом, рисует автор образ страшного в своей неограниченной власти над моряками «Свободного анархо-революционного отряда» человека. Один его взгляд, одно появление заставляют притихнуть самых заядлых анархистов.

«Это фигура исключительная. С такими приходилось сталкиваться. Тут есть и от Махно, тут есть и от антоновца. Это тяжелая кулацкая сила, с которой надо драться, чтобы с ней покончить. Это вовсе не кулак в картузе и с цепочкой. В 1905 году он был первым во время восстания, он громил помещичьи усадьбы, был в селе на первом плане. В Октябре он шел, повинаясь тому же стремлению брать землю, повинаясь основному желанию—«делить вольную землю», на которой сидит «вольный собственник». За Вожаком огромный опыт — жизнь, тюрьма, сила физическая. В 1917 году, когда ореол людей, пострадавших в старое царское время, был огромен, ему ничего не стоило повести за собой свою команду...

Это были люди неукротимые до момента столкновения с большевиками. Как только партия стала приводить таких «на линию», они начали бросать революцию и предавали»¹.

¹ Вишневский В с. Автор о трагедии. Из стенограммы обсуждения «Оптимистической трагедии» в Государственном Камерном театре 8 декабря 1932 г. М. — Л., 1933, с. МИ.

119

¶Сам циничный и опустошенный до мозга костей, Вожак и в окружающих его людях

видит только гнусное, низменное («Никому не верь, все лживые скоты»). Да, у него есть революционные заслуги («...по аграрным делам на каторге сидел»), но жестокое властолюбие, эгоизм и кулацкая психология привели его в стан самых непримиримых врагов революции. Хитер, изворотлив, не глуп этот человек, у него и житейский опыт, и смекалка,— недаром он подчинил своей воле моряков отряда. Но ничего святого, светлого нет в его насквозь прогнившей душе. Сила его мнимая. Его власть над людьми оказалась эфемерной, как только лицом к лицу он столкнулся с партией в лице Комиссара.

И тогда вывернувшись наизнанку подлая душонка, рухнула на колени грома волосатого мяса — в животном страхе смерти корчится он, только что одним словом отправивший на расстрел ни в чем не повинных людей, «мужественный», «непоколебимый» Вожак.

Ища спасения, озирается он вокруг и орет, как утопающий, который хватается за соломинку, демонстрируя свою «революционность».

Хотелось создать характер не лобовой, не прямолинейный, а психологически заверченный, даже монументальный в своей подлости, характер человека, способного на самую изощренную мимику во имя достижения цели.

Сиплый — подручный Вожака. И действительно, поначалу он кажется только подручным — этот «затапуированный и проспиртованный на кораблях» ловкий пройдоха. Его вполне устраивает «вторая» роль — роль подпевалы при Вожаке. С какой-то садистской, животной жестокостью творит он свои страшные дела. Блестяще разыгрывает он наглую провокацию с кошельком. Спокойно, даже с юмором, весело выкрикивая: «Приговор окончательный и обжалованию не подлежит», отправляет за борт Высокого матроса, якобы опираясь на волю «демократического большинства». Не задумываясь, лишает жизни Старую женщину («Справедливость, мать!»). С шуточками-прибаутками, гнусно хихикая, допрашивает обреченных на расстрел пленных офицеров. И все это не сам, все с согласия Вожака. Он всегда на стороне тех, в чьих руках сейчас сила.

С той же легкостью, с которой творил только что «суд и расправу», он предает Вожака, почувствовав его крах, и, трусливо спасаясь, вопит: «Я... Я... Он меня заставлял!...»

И ему не то чтобы поверили, а как-то в суматохе забыли о нем — отправили в строй рядовым.

Но он не сдался — он только затаился, этот насквозь прогнивший последыш анархии. Постепенно, от сцены к сцене, все больше и больше раскрываясь, растет фигура Сиплого. Это враг ничуть не менее страшный, чем Вожак. Вожак ясен, в какой-то степени откровенен в своих действиях, хотя тоже прибегает иногда к «тактической мимикрии», а Сиплый невероятно изво-

120

Протлив, живуч и ради спасения своей шкуры готов на любую мерзость. Гибнет от его руки Вайнонен в ночном карауле. По его вине оказались в плену захваченные врасплох остатки первого батальона. Он выдает пленного Комиссара Офицеру войск противника. И когда Алексей в финале спектакля прекращает наконец эту предательскую жизнь, как-то легче становится дышать.

Что-то звериное есть в его повадке. «Трогается в путь цепким шагом, в изготовке, с пронизывающей все его существо мыслью, мрачно произносимой вслух: „Да здравствует анархия!“» — пишет Вс. Вишневский в одной из ремарок.

Как затравленный злобный хорек, истерически визжит Сиплый, оставаясь лицом к лицу с преданными им моряками: «Кто сунется, перекушу горло».

Роль Сиплого, кроме обычных профессиональных трудностей, связанных с постижением и воплощением образа действующего лица, несла большие дополнительные трудности, связанные с техникой голосообразования. Ведь Сиплый не зря назван так Вишневским. Глотка его изъедена страшной болезнью — сип и хрип вырываются из нее вместо человеческого голоса.

Так складывается шаг за шагом «звериное» зерно образа Сиплого, потерявшего в конце концов всякий человеческий облик.

Мы решали эту роль как «трагикомическую».

Алексей — Балтийского флота матрос первой статьи. Этот образ претерпевает

наибольшие изменения в ходе развития действия на протяжении всей пьесы.

Алексей начинает как анархист самых крайних взглядов. Даже Вожаку приходится сдерживать его «воинственный пыл».

Алексей не останавливается перед прямыми обвинениями Вожака в либеральной бездеятельности и соглашательстве в отношении Комиссара: «Ручку жмешь? Поладить хочешь?»

Но Алексей с самого начала задан автором как честный, глубоко мыслящий, мятущийся, неудовлетворенный, ищущий человек. И все его «крайности», эмоциональные всплески и «ультрарадикальные» предложения немедленно покончить с Комиссаром — от молодости, от поисков своего пути в жизни, от возникающей постепенно уверенности, что он живет «среди мрази».

Недаром на вопрос Комиссара: «Вы партийный анархист?» — он отвечает: «Я партии собственного критического рассудка». Несмотря на все свои «загибы», он натура цельная, чистая, искренняя.

Так автор, рисуя образ Алексея — одного из яростных анархистов, в то же время четко намечает возможную перспективу его дальнейшего прозрения и перехода на сторону Комиссара. И вот центральная в роли Алексея сцена диалога с Комиссаром — их идейного столкновения. Эта сцена дает возможность самых разных решений.

121

Диалог построен так, что можно предположить полный разгром внутренних позиций Алексея, начало его поворота в сторону большой и светлой правды Комиссара. Можно подумать, что Комиссар только разбередила наболевшие душевные раны. Можно, наконец, решить сцену так, что многое из сказанного Комиссаром запало в душу Алексея, заставило его задуматься над тем, что раньше не приходило ему в голову. И он, скрывая свою растерянность, куражится, юродствует, на самом деле уже сознавая несостоятельность своей позиции, но не желая сдаваться.

Именно на последнем решении сцены постановщик и остановился. Слишком наивно было бы думать, что Комиссару так легко, за один разговор, удалось «перевоспитать» одного из «тройки анархистов». Она лишь заронила в его душу зерно сомнения в правоте дела, которому он служит. Скорее даже укрепила его сомнения, которые уже существовали в Алексее и были известны нам с начала пьесы. Теперь ему нужен лишь эмоциональный толчок, чтобы безраздельно принять сторону Комиссара. Такое решение сцены диалога Алексей — Комиссар повлекло за собой целый ряд поступков, «не предусмотренных» автором.

Алексей в трагедии занимает нейтральную позицию в схватке Комиссара с Вожаком, которая возникает из-за командира корабля. Враждебно настроенный к бывшему царскому офицеру Берингу, он в этой схватке не принимает ни той, ни другой стороны.

У нас Алексей явно на стороне Вожака, он участвует в аресте Беринга и Боцмана и, издевательски распевая в лицо Комиссару: «Спи, дитя мое родное!», уходит в обнимку с Сиплым.

Тот необходимый эмоциональный толчок, о котором только что говорилось, возникает значительно позже — в сцене расстрела двух пленных офицеров.

Молчаливо наблюдает Алексей за допросом офицеров, вслушивается в их голоса, всматривается в их лица. И, когда их повели на расстрел, внезапно срывается с места. «Не трогать! Мне нравится этот человек...»

Но, несмотря на протесты моряков, над степью раздаются два выстрела. И тогда волна справедливого негодования захватила Алексея. Все, что готовилось в течение всего предшествующего действия пьесы, — и мучительный спор с Вайноненем, и столкновение с Вожаком, и беседа «по душам» с Комиссаром — вдруг разряжается в страшной вспышке гневного возмущения. Так совершается в Алексее окончательный внутренний перелом.

Последняя попытка Вожака спастись. Алексей берет из рук Комиссара «приговор» и несколько секунд разглядывает пустой лист бумаги... Вот когда наступает для него момент окончательного решения. Решения, принятого не в порыве гнева, возмущения, аффекта, а до

конца осознанного, точного и ясного.

122

¶В руках Алексея сейчас судьба полка. Скажи он, что никакого «приговора» нет, и дело Комиссара проиграно. Секунда колебаний.

Весь «поворот» образа Алексея вынесен в этот кульминационный момент. И Алексей поступает так, как велит ему совесть, как велит ему голос пробудившегося сознания,— Вожака надо уничтожить!

Высоко подняв над головой «приговор», он обращается к морякам: «Написано, как сказано!»

С этой минуты он навсегда связан с Комиссаром.

Все дальнейшее поведение Алексея — лишь развитие этой связи. И восхищение умом, тактом этой женщины, и первые признаки зарождающегося большого чувства к ней, и последняя фраза — через боль и горечь, через комок слез в горле: «Эх, кого теряем, братва!» — все это лишь вехи на пути беззаветного служения революции, пути, указанном ему Комиссаром.

Образ Алексея как бы концентрирует в себе все изменения, которые происходят с матросской массой, персонифицирует эти изменения.

В начале спектакля нет в «Свободном анархо-революцион-ном отряде» анархиста, с большей настойчивостью требующего немедленного уничтожения Комиссара, чем Алексей. В конце спектакля нет в Первом морском полку бойца, более поверившего Комиссару и более потрясенного ее смертью, чем Алексей.

Роль Алексея вся построена на резких сменах ритмов и красок самого широкого диапазона — от глубоко философских размышлений о жизни, о будущем до портовоматросского зубоскальства, переходящего в кривляние и юродство.

Алексей всегда или почти всегда глубоко скрывает свои настоящие мысли и переживания за напускной бравадой, за «словесными букетами» — он все время хочет казаться матросом-братишкой. Но его подлинное бытие тем глубже и значительней, чем больше шуточек-прибауточек, острот и двусмысленностей он произносит в данную минуту. За всем этим словесным шлаком неизменно дольшая ощущаться напряженно работающая подлинная мысль, которая нет-нет да приоткроется, покажется на поверхность, а потом снова утонет в волнах залихватского пусто-брехства.

Постепенно Алексей меняется — все меньше и меньше к концу спектакля «остроумия», все больше подлинного, человеческого мы наблюдаем в нем, и если и проскользнет в нем что-то из старого, то это вызывает лишь чувство симпатии к этому парню, оказавшемуся настоящим человеком.

Роль требовала от актера темпераментного, ясного и точного донесения подлинной мысли, независимо от произносимых слов, и в то же время мягкого юмора, иронии. Актер должен был обладать большим чувством меры, чтобы найти верное художественное соотношение между подлинным и мнимым, между «быть»

123

¶и «казаться», которые все время «сосуществуют» в образе Алексея, создавая неповторимость его характера.

Вайнонен — матрос-финн, коммунист. Личные качества Вай-нонена, его характер как нельзя лучше объясняют создавшуюся на корабле к моменту появления Комиссара обстановку.

Он честен и предан делу партии, этот маленький финн. Но у него нет настоящей воли, нет организаторской инициативы. Вместо того чтобы противостоять анархистам, бороться с ними, он пускается в рассуждения: «Отчего это один человек имеет власть над другими, а другой — нет? Как это выходит?»

Он полон сомнений даже тогда, когда Комиссар твердо ведет курс на ликвидацию анархических главарей «отряда».

«Столкнуть Вожака и Алексея? .. Хорошо ли это?», «Ты не очень кидайся таким» (имеется в виду Вожака), «Человек все-таки на каторге был. И зачем раскол в отряде?»

Постепенно, уверовав в силу и правоту Комиссара, он безоговорочно следует его указаниям, но и тут обнаруживает некоторую «узость взглядов».

Когда Комиссар, собрав коммунистов, излагает свой план открытого разгрома Вожака и, обращаясь к Старому матросу, говорит: «Будешь говорить перед полком. Если убьют, следующий будет говорить (оглядев всех) Вайнонен»,— Вайнонен отвечает: «Есть. А о чем говорить? Ты инструкции дай».

И в то же время именно Вайнонену отдал Вишневский фразу, полную самой взволнованной веры в торжество дела партии.

«Да сколько нас: раз, два да и обчелся»,— бросает Рябой, говоря о бессилии и малочисленности партийной организации полка перед разгулявшейся стихией анархии. «Сколько?— прерывает его Вайнонен.— Полмира впереди, целый мир позади, и товарищ Ленин посередке. Мало тебе?»

Не желая признавать контрреволюционного перерождения Вожака только потому, что в прошлом у того были кое-какие «заслуги» перед революцией («на каторге был»), он в то же время полон фанатической ненависти к офицеру («дворянская кровь») и абсолютно не способен вырваться из этого круга привычных представлений. Мысль его все время вращается вокруг мнимой «измены» офицера, не признавая, что человек враждебного лагеря может быть, в силу целого ряда обстоятельств, объективно полезен делу революции.

Именно на эту удочку ограниченности и пытается подцепить его Сиплый в сцене «Ночного караула»:

Сипл ый. Пропал, погиб верный товарищ... Измена в полку. Вайнонен. Ты думаешь? А? Действительно, этот офицер, черт его знает...

И погибает Вайнонен, глупо доверившись Сиплому, который, несмотря ни на что, остается для него подлинным «революционером», потому что «помнит» Цусиму и 1905 год.

124

¶ Благодаря этой, несомненно, своеобразной системе мышления Вайнонен приобретает некоторую комедийную нагрузку. Поэтому для исполнения роли Вайнонена нужен был актер, который сумел бы очень тонко раскрыть черты некоторой оде ранимости — фанатичной прямолинейности мысли героя — и который одновременно сумел бы овладеть чертами финского национального характера.

Беринг — командир корабля. Этот образ в пьесе решает особую тему — тему перехода лучшей, патриотически настроенной части русского морского офицерства на сторону революции.

Беринг не скрывает своего сдержанного отношения к революции, в которой он видит слепую, разрушающую завоевания культуры силу. Но в то же время живет в его сердце горячая, неистребимая любовь к родине, к России,— эта любовь заставила его служить в революционном флоте, она толкает его на неожиданные попытки навести хоть какой-то порядок на корабле. Эту любовь, глубоко скрытую за внешней бравадой и сарказмом, сумела распознать Комиссар.

Как это ни парадоксально, сквозное действие командира корабля Беринга совпадает со сквозным действием любого из моряков, постепенно под влиянием Комиссара постигающего революционную правду. На революцию Беринг смотрит с позиций передового русского офицерства, которое до конца осознало полную гнилость и несостоятельность царизма. В течение некоторого времени растерянно искало оно своего места в новой России и наконец, постепенно осознав, что большевики — единственная партия, способная возродить былую мощь и государственный престиж родины, приняло их сторону и до конца верой и правдой служило новому революционному государству рабочих и крестьян.

Не идеализируя этого трудного пути, а, наоборот, всячески подчеркивая его сложность, Вишневский абсолютно логично, оправданно и психологически точно приводит Беринга — потомка старого дворянского рода, служившего на флоте со времен Петра Великого,— в лагерь революции.

Замкнутый, закованный в броню идеально выглаженного мундира, чисто выбритый,

всегда корректный и сдержанный, этот человек ничем не выдает своих истинных чувств в самые напряженные моменты действия. Но поступки его таковы, что мы великолепно понимаем, какие сложные и мучительные процессы происходят в нем.

И наконец, последний признак полного доверия со стороны Комиссара Командиру — поручение повести в обход два батальона для внезапного удара в тыл противника.

Роль Командира корабля требовала от исполнителя большого внутреннего эмоционального накала при внешней сдержанности и даже суховатости, интеллигентности в манере говорить, держаться, едкой иронии, доходящей до сарказма в словесных

125

«дуэлях с Комиссаром, и непререкаемой властности. Все эти черты должны были соединиться с внутренним теплом и обаянием.

Боцман. Не один десяток лет «драил» он палубы кораблей царского флота, выслуживаясь из матросов в боцманы. Служба въелась в него, стала его существом, второй натурой. Жизнь его вошла в тесные рамки корабельного расписания.

И вдруг — революция! Власть на корабле захватили анархисты, мгновенно разлетелся в прах за десятки лет устоявшийся незыблемый порядок. Не стало на корабле ни утренних побудок, ни вечерних поверок, ни «приборок», ни «покрасок», — словом, не стало всего того, что называется «службой» и делает корабль боевой единицей флота, подчиненной единой воинской дисциплине и строго регламентированному уставами порядку. Вместо всего этого — беспшабашная вольница анархии, не признающей никакой дисциплины, никакой власти над собой.

И Боцман потерял равновесие. Честный службист, далекий от всякой политики, он не в состоянии понять — что произошло? Почему нарушен за многие годы налаженный порядок? Где же служба? Что же будет дальше?

Одинок бродит он по давно не мытой, заплеванной палубе корабля, подбирая окурки. Сокрушенно качая головой, смотрит на позеленевшие, когда-то ярко блестящие медяшки поручней. Все его попытки хоть как-то наладить службу встречают ожесточенный отпор анархистов, презрительный смех и иронические реплики моряков. Нет! Не в силах он снова наладить разваливающийся механизм корабельной службы...

И вот на корабле появился Комиссар. Сначала Боцман встречает его хмуро и недружелюбно: «Женщина на корабле!» — это нарушение самых священных флотских традиций. Неохотно он подчиняется ей, явно рассматривая ее «деятельность» на корабле как продолжение и даже усугубление того развала, который царит вокруг.

Но постепенно, от сцены к сцене, старый Боцман начинает понимать, что Комиссар — представитель какой-то, пока что неведомой ему, власти, которая хочет вернуть флоту воинскую дисциплину, России — славные морские традиции, а ему, Боцману, смысл существования — корабельную службу. Сначала робко, затем все смелее и смелее следует он распоряжениям Комиссара, поддерживает Командира, вступает в конфликт с Вожаком и выходит из этой борьбы до конца преданным новой революционной дисциплине. Взволнованным постижением чего-то нового, неведомого, но дающего возможность обрести жизненное равновесие звучат реплики Боцмана в диалоге с Комиссаром: «Неужели порядок в России начинается?.. И флот и армия маломальские будут? Чтобы дух был и чтобы вид у людей был? Держава ж! Морду набить, кому хочешь, должна».

Неиспорченный, очень цельный и чистый человек, он за долгие годы службы как-то ухитрился не потерять крестьянского

126

«обличил и ухватки настоящего хозяина. Образ Боцмана национален и народен по самому своему существу. Все честное, все настоящее в России — все любящее Родину и ее славные традиции идет за большевиками, тянется к ним, рядом с ними находит новый путь в жизни.

Роль Боцмана нужно было поручить актеру, обладающему мягким народным юмором и спокойной твердостью много повидавшего на своем веку человека.

Рябой. Образ Рябого ясен — он один из тех, кого повел Комиссар «от анархии к

дисциплине», в нем (так же как в Алексее) в какой-то степени «персонифицируется» матросская масса. Если говорить о человеческом своеобразии характера Рябого, то бросается в глаза его огромная настороженность ко всему окружающему. Он провоцирует Вайнонена в споре с Алексеем и в то же время не принимает стороны Алексея. Он ненавидит Командира («Гадина!»). Он не доверяет и Комиссару («Этого убьют, другого убьют, а ты-то что сама?»).

Высокий матрос. Мы почти ничего не успеваем узнать о нем, кроме того, что он один из «сочувствующих» на корабле. Он один из тех, кто откликнулся на призыв Комиссара: «Членам Коммунистической партии и сочувствующим остаться!»

Его заметил Сиплый, понял, что это потенциальный противник, и при помощи ловко разыгранной провокации с якобы похищенным кошельком Старой женщины быстро избавился от него.

Одним из тяжелейших пунктов обвинения против анархистов становится впоследствии убийство Высокого матроса.

Старый матрос. «Кто готов пожертвовать головой?»—спрашивает Комиссар у коммунистов, собравшихся на партийное собрание перед генеральной битвой с Вожаком. Молчание. Не так-то легко добровольно подставить свою голову под верную пулю Вожака.

— Зачем?— спрашивает Вайнонен.

— А бывает, что у партии не спрашивают. Ну?— ждет ответа Комиссар.

Медленно встает и выходит вперед пожилой седой человек.

— Я,— произносит он, откашливаясь.

— Питерский?

— Питерский.

Таким запоминается образ Старого матроса. До этого он сочувствует Комиссару, он один пытается противодействовать разгулу анархии и протестовать против убийства Высокого матроса и Старой женщины, но его трезвый голос тонет в разбушевавшемся море низменных страстей. Питерский пролетарий, ставший моряком, он принес на флот подлинную революционность, твердость и непримиримость в борьбе с врагами. Когда Комиссар назначает его командиром батальона, мы хорошо понимаем, откуда возникло это решение. Да, этому старику можно доверять — он настоящий коммунист.

127

¶Старая женщина. Невольное орудие провокации, она сама гибнет, выполнив свою незамысловатую функцию в спектакле, ловко «срежиссированном» Сиплым.

Простая женщина, матросская «мамаша», где-то у хлебной лавки подняла она крик о потерянном кошельке, который преспокойно лежал в кармане, и этим погубила и себя и Высокого матроса.

Роль, на первый взгляд простая, на самом деле доходит до подлинно трагического размаха в момент полного осознания зрительным залом того, что произошло. «Детки,— молит она.. — Сыночки. .. Господи!.. ошиблась я».

Главарь пополнения анархистов. Эта роль составлена нами из ролей двух персонажей, обозначенных у Вс. Вишневского как Главарь пополнения анархистов и как Одессит.

Нам показалось, что нет необходимости создавать два образа людей с одинаковым жаргоном, одинаковой стилистикой речи и одинаковой манерой держаться. Думается, что соединение двух персонажей в один образ не было ошибкой. Этот новый персонаж, который в нашей рабочей терминологии именовался Вожа-чок, как нам представлялось, должен быть таким, как Вожак, в своей среде, то есть обладающим достаточной степенью власти и умения воздействовать на свое разношерстное «войско». Но сила и монументальность Вожака в образе Вожачка снижались до чисто сатирического внешнего сходства, при внутренней комедийности, почти гротесковости в актерском решении образа. По замыслу постановщика, тема Вожака играется в спектакле дважды. Один раз «всерьез», драматически сильно — исполнителем роли Вожака. И вторично как бы «не серьезно», комедийно, буффонно — исполнителем роли Вожачка.

Первый офицер и Второй офицер, возвращающиеся из плена на родину.

Эти две роли — эпизодические, по существу,— очень важны для общего композиционного построения спектакля.

Казнь Вожаком двух ни в чем не повинных людей, которые шли в родные места из многолетнего немецкого плена, двух калек — одного глухого, контуженного, а другого с перебитой рукой,— была последней каплей, переполнившей чашу терпения моряков. Бессмысленная смерть офицеров становится в пьесе сигналом ко всеобщему возмущению матросов против власти Вожака, возмущению, которое возглавляет матрос первой статьи Алексей.

Первый офицер, очевидно старший и по званию и по возрасту, был задуман нами как русский интеллигент, с гимназической скамьи воспринявший идеи русских революционных демократов. Он с ликованием воспринял революцию. Он много читал о новой России, о Ленине. Он стремился на родину, бежал из плена, бесстрашно преодолевая все преграды, все испытания, через страну, раздираемую гражданской войной. Он почти дошел

128

до родных мест, и тем бессмысленней выглядит казнь этого человека.

Второй офицер — молодой, совсем юноша. Светло улыбаясь, следит он за допросом, воспринимая его как некую формальность, как недоразумение, которое вот-вот рассеется. Глухой, целиком доверяясь старшему товарищу, он по-своему понимает и истолковывает все происходящие вокруг него события. Так и не поняв всей чудовищности совершившегося, уходит он на расстрел, радостно благодаря окружающих: «Он позволил домой? .. Спасибо... Меня ждут дома!»

Таково было наше понимание характеров персонажей пьесы, определяющих основной ее конфликт, их функций в будущем спектакле, их места в борьбе Комиссара с Вожаком. Исходя из этого понимания и распределялись роли в спектакле.

Мы не будем останавливаться на всех подробностях этого сложного процесса.

В нем кроме индивидуальных качеств, особенностей дарования предполагаемого исполнителя той или иной роли необходимо было учитывать и образы, созданные данным актером до этого времени в театре и кино, позволяющие судить о его творческом диапазоне, о его склонности к ролям того или иного типа, и вопросы творческого соотношения — равновесия исполнительских сил в будущем спектакле, и много других обстоятельств.

Решающее значение имеет в процессе распределения ролей умение постановщика разгадать, обнаружить те скрытые творческие возможности, которые заложены в актере. Возможности, раскрывающие новые, неожиданные стороны его дарования.

В результате длительной работы распределение основных ролей в своем окончательном варианте выглядело так:

Первый ведущий — А. Н. Киреев

Второй ведущий — А. В. Чекаевский

Комиссар — О. Я. Лебзак

Алексей — И. О. Горбачев

Вожак — И. В. Толубеев

Сиплый — А. В. Соколов

Вайнонен — А. А. Ян

Командир корабля — В. В. Эренберг

Боцман — Г. К. Колосов

Рябой — Г. Н. Осипенко

Высокий матрос — К. И. Зорин

Старый матрос — Ф. В. Горохов

Главарь пополнения анархистов — Н. К. Вальяно

Старая женщина — Е. В. Александровская

Первый офицер — М. К. Екатерининский

Второй офицер — А. А. Прокофьев

Кроме этих действующих лиц в их перечне имеется еще Офицер войск противников,

Священнослужитель, Полуголый матрос,

129

Роли которых поручены Н. В. Левицкому, Л. В. Городецкому, К. И. Булатову.

Центральное место в пьесе занимают массовые сцены. Народ — главное действующее лицо «Оптимистической трагедии». Он образует несколько групп действующих лиц того или иного борющегося лагеря.

Эти группы действующих лиц обозначались нами как моряки (в неоднородной массе мы различили три ясно обозначенных лагеря действующих лиц: Коммунисты, Анархисты, Нейтральные), Женщины на прощальном балу, Солдаты войск противника (роли, которые, как правило, исполняли не актеры театра, а разовые сотрудники).

Исполнителями ролей двух первых групп действующих лиц стали:

Моряки — Н. А. Волков, Ю. В. Воронов, В. Г. Горчаков, В. А. Гушин, А. А. Драницын, Д. Д. Зебров, А. П. Козловский, Ю. К. Курагин, В. Т. Марьев, В. Г. Минин, В. В. Никонов, В. В. Сорокин, И. П. Соколов, Б. С. Струков, В. К. Таргонин, А. Х. Урусов, Н. И. Васильев, П. П. Горовой, П. П. Гусаков,

А. А. Шестаков, Н. Ф. Разуваев.

Женщины на прощальном балу — В. Н. Вельяминова, М. Л. Вивьен, В. Г. Савельева, И. И. Сергеева, К. И. Трофимова, М. С. Федорова, З. И. Богомолова, И. Н. Борисова, В. И. Бурлаченко, М. Н. Шульгина, В. А. Ястребова.

Для каждой из этих групп действующих лиц были точно определены функции каждого человека, его реакция на каждое событие пьесы и соответственно их поступки в каждой сцене спектакля.

Все это определялось на основании главного в пьесе — превращения «Свободного анархо-революционного отряда» в Первый морской полк регулярной Красной Армии.

Четыре батальные сцены спектакля

Каждая картина, каждая сцена «Оптимистической трагедии» задавала режиссуре новые и новые неожиданные творческие задачи.

Здесь нет, к сожалению, возможности задержаться на каждом из вставших перед режиссурой в процессе создания замысла спектакля творческих вопросов. Но представляется нужным остановиться на режиссерском решении батальных сцен спектакля.

В «Оптимистической трагедии» постановщик столкнулся с необходимостью художественного решения четырех батальных сцен: «Ночной бой», «Окружение первого батальона», «Бой у каменной стены», «Освобождение пленных моряков».

Первая и третья сцены представляют собой самостоятельные четвертую и девятую картины спектакля, а вторая и четвертая

130

Являются крупными эпизодами восьмой и десятой картин — «Ночной караул» и «В плену».

Наличие в будущем спектакле сразу четырех батальных сцен уже само по себе представляло значительные трудности, так как каждая из этих четырех сцен требовала абсолютно своеобразного конкретно-пластического решения, ни в коем случае не повторяющего приемов постановки предыдущей или последующей сцены.

Кроме того, в решении батальных сцен мы должны были прибегать к специфически театральным средствам их постановки, а они не так уж многочисленны.

Театр ни в коем случае не терпит «прямых» иллюстративных боев на сцене. При таких лобовых решениях всегда вылезает на первый план их фальшь и искусственность. То, что возможно, интересно и выразительно в кинематографе, в театре всегда выглядит бутафорски, неубедительно. Театр обладает своей неповторимой палитрой. В нем можно строить бой с невидимым противником на каком-то специальном шуме или музыке, можно ритмически довести сцену до кульминации и кончить ее в самый момент непосредственной схватки, дав простор фантазии зрителей.

Можно, наконец, «индивидуализировать» бой, превратив его в стремительную стычку

двух-трех персонажей, которая позволит зрителю угадать то, что лежит за пределами сценической площадки,— мысленно воссоздать общую картину развернувшегося боя.

Словом, вся суть этих приемов сводится к возбуждению фантазии зрителя и предельно возможному отходу от прямых батальных иллюстраций. В нашем спектакле четыре названные батальные сцены были решены следующим образом:

«Ночной бой» (четвертая картина спектакля).

В постановочном решении этой сцены спектакля мы прибегли к показу всех подробностей подготовки к ночному наступлению, короткой, неудачной попытке атаковать противника, картины начала мощного наступления матросского полка, оборванной в кульминационный момент — непосредственно перед началом самого боя.

.. Тревожная, настороженная тишина. Слабо различимый горизонт. Рыщет по земле ослепительно яркий луч прожектора. Он освещает то колья с разодранной колючей проволокой, то бледное лицо павшего в бою молодого моряка и мягкие его волосы, развевающиеся на ветру.

Во главе с Командиром и Комиссаром скапливаются моряки у степного холма для неожиданной ночной атаки. Ползком движутся матросские цепи. Командир корабля останавливает бойцов: «Стой!..»

Мелькнули тени нескольких моряков. Это ушли вперед разведчики — резать колючую проволоку, расчищать путь наступ-

131

лению. Рядами лежат вдавленные в землю тела моряков. Невыносимо томительное ожидание.

Растет напряжение... Вот-вот прозвучит команда: «В атаку!» Кто-то не выдержал... Мелькнуло в темноте пламя зажженной спички — заплесал в зубах огонек сигарки.

Голос. Ты что, гад!.. Голоса. Что? В чем дело там...

Шорох и гул нарастают...

Командир. Комиссар, я попросил бы потише. Голос. Тише там!

Тишина восстановлена. Короткий свисток оттуда, куда ушли передовые.— «Путь свободен — можно начинать!..» Командир. Вперед!

И только поднялись люди для атаки, взметнулся откуда-то сбоку луч прожектора... Командир. Ложись!

И опять прижались к земле матросские цепи.

Прожектор медленно, неуверенно пополз, вырывая из темноты то вдавленные в пыль лица людей, то поблескивающие стволы винтовок, то тупое, вздернутое в небо рыло пулемета...

Текут секунды — одна за другой. Настойчиво шарит по земле луч прожектора — очевидно, противник почуял недоброе. И наконец — тьма.

Снова приподнялись моряки.

Командир. Встать! Вперед! У-р-ра!

И в ответ на «ура!»—дикий, захлебывающийся лай пулеметов. Всплески оружейных разрывов. Ружейная стрельба.

Рванулись вперед моряки. Падают подкошенные люди.

Не выдержав ураганного огня, метнулась назад группа анархистов. Среди бегущих — Алексей. Захлебнулась атака.

Голоса. Братва, назад!

— Измена!

— Назад!

Откуда-то слева вбегает Комиссар, она вела в наступление один из батальонов полка.

Комиссар. Куда? .. Ст-о-ой!..

Вырван из кобуры наган — два выстрела в воздух останавливают рванувшуюся с поля боя группу анархистов.

Комиссар. Не в ту сторону наступаете, военные моряки! Вероятно, ошиблись! Противник вон там!

Командир. Покорнейше прошу быть, черт побери, вежливыми и встретить противника как

полагается! Ура!

И снова громовое «ура!» взвилось над степью. Комиссар и Командир увлекли за собой дрогнувших было моряков. Полк движется вперед с нарастающей стремитель-

132

❑иостью. Вайнонен и Старый матрос ведут за собой вторую волну наступающих.

По всему пространству горизонта мелькают огоньки пулеметных очередей и ослепительные вспышки оружейных разрывов. Полыхает пламя пожара, и в темноте, как мираж, возникают силуэты стройных тополей и белых украинских хаток.

Стелется над таврической далью могучее матросское «ур-ра!».

«Окружение первого батальона» (эпизод восьмой картины нашего спектакля— «Ночной караул»).

В решении этой сцены постановщик использовал прием, аналогичный приему постановки предыдущей батальной сцены, но в несколько ином пластическом решении.

Опять-таки показывается не самый бой и даже не его кульминация (как в сцене «Ночного боя»), а лишь небольшой эпизод прорыва противника в тыл первого батальона.

.. Ночь. Невысокий курган где-то в бескрайних степях Таврии. Угрюмо смотрит с его вершины невидящими глазами тысячелетий каменная скифская баба.

Только что ударом ножа предательски убил Вайнонена Сиплый и, посадив мертвое тело на пост, ушел, открыв дорогу врагу. Пауза. Лишь зловещее карканье ворон нарушает тишину. Раздается чей-то задущенный вскрик оттуда, куда ушел Сиплый.

Движение ползущих людей... Слышны приглушенные немецкие команды: «Вперед! Быстро... быстро!»

По всей окружности кургана одновременно появляются головы немецких солдат в пугающе одинаковых ящерично-зеленых шлемах.

На вершине кургана рядом с каменной бабой появляется фигура Офицера войск противника. Он видит Вайнонена и повелительным жестом посылает к нему одного из солдат.

Человек в тусклой шинели дюйм за дюймом подползает к телу Вайнонена. Ползущий бесшумен. В темноте он обрушивает удар на мертвеца! Тело, склоняясь, падает на бок, стучаясь головой о степные камни.

Внимательно и пытливо ощупывает солдат свалившегося Вайнонена.

Со л дат. Он мертв!¹

Офицер. Что впереди?

Солдат уходит, скрывшись из виду, и через секунду возвращается.

Солдат. Дорога свободна! Офицер. Вперед! Быстро, быстро.

По одному отделяясь от цепи, бегут по кургану солдаты. Один за другим, подчеркнуто механическим движением, зажав карабины между колен, скатываются с кургана люди

¹ В нашем спектакле реплики офицера и солдат произносятся на немецком языке.

133

❑в серо-зеленых мундирах. Они бесшумно и быстро устремляются в прорыв. ;

«Бой у каменной стены» (девятая картина спектакля).

Эта сцена идет непосредственно за только что описанным прорывом противника в тыл первого батальона.

Показав эпизод прорыва и закончив его на бесконечно продолжающемся движении солдат, устремившихся в прорыв, мы, если так можно выразиться, передали слово музыке. Музыкальная «тема врага», звучавшая с самого начала предыдущего эпизода, разрастаясь, захлестывает оркестр. В ней звучит бешеное сопротивление захваченных врасплох моряков и тупая сокрушительная сила бездушной военной машины.

Таким образом, не показывая самого боя, мы прибегли в данном случае к музыкальной интродукции, с исчерпывающей эмоциональной выразительностью раскрывающей трагизм полного разгрома преданного матросского батальона.

Музыку перекрывает нервный частый стрекот пулемета.

.. У каменной стены в руинах какой-то древней циклопической постройки ожесточенно

отстреливается от противника взятая в огненное кольцо кучка моряков — остатки первого батальона.

Режиссерский прием постановки этой батальной сцены кардинально отличается от двух предыдущих батальных сцен. В данном случае как будто и показан самый бой, но противник существует «условно» — где-то в глубине зрительного зала и «обозначается» далекими пулеметными очередями (через установленные в зрительном зале динамики) и сухим треском барабана идущих в «психическую атаку» солдат противника. Прижатые к стене моряки стоят лицом к зрителю.

.. Все громче и громче звучит треск барабана... Расстреляны все патроны.

На вершине стены рванул меха неразлучной гармонии Алексей. «Держись, карапузики! Корму не показывать!.. Сеанс начинается. .. Первым номером исполнена будет популярно-морская мелодия на тему „Варяг и его гибель“».

Начатая гармонью мелодия «Варяга» переходит в оркестр — она растет и ширится.

Медленно разворачивается круг, и мы видим обратную сторону станка, облицованного камнем, представляющую собой что-то вроде большой лестницы.

По мере поворота круга поворачиваются и актеры, группирующиеся на станке-лестнице.

Неумолимо нарастает грохот барабана. Моряки готовятся к рукопашной схватке. Полетели в воздух бескозырки. Скинуты бушлаты. Раскрыты и зажаты в зубах ножи. Винтовки превращены в дубинки.

Алексей. Полундра!

134

¶11 и едином порыве, медленно спускаясь по лестнице, двинулись моряки на врага, готовясь дорого отдать свою жизнь.

Угрожающе движение матросов. Уже не «Варяг», а «тема партии» звучит в оркестре, славя тех, кто погибал, но не сдавался. Еще два-три мгновения, и начнется кровавый рукопашный бой.

Опускается занавес.

И когда он подымается снова, мы видим за колючей проволокой лежащими вповалку па земле тех немногих, кто уцелел в этой схватке и попал в плен.

«Освобождение пленных моряков» (эпизод десятой картины нашего спектакля— «В плену»).

Решение этой батальной сцены целиком построено па так называемом «отражении». Где-то за пределами сценической площадки происходит бой, но мы не видим его, а только по отдельным звукам, долетающим до нас, по поведению людей угадываем его, рисуем мысленно картины полного разгрома противника.

Сцена завершается смертью Сиплого от руки Алексея.

.. Изю всех сил тянут время моряки. Стрелка часов медленно движется к цифре 5. В пять часов должны ударить по противнику ушедшие в обход два батальона Первого морского полка.

И вдруг одинокий выстрел! Повалился навзничь немецкий часовой. Пулеметная очередь! Прижались к земле люди...

Испуганно подняв руки вверх, побежал в плеп другой немец,

Тревога! Захлебнулся вскрик трубы, пытавшейся поднять спящих солдат противника.

Издалека, постепенно нарастая, стелется по степи знакомое «у-р-ра!». По крутой спирали дороги врываются на сцену, опрокидывая столбы с колючей проволокой, бойцы ушедших в обход батальонов во главе с Командиром и Старым матросом. Освобождение.

И через секунду сцена пуста, моряки кинулись выручать Комиссара.

По-заячьи петляя, бежит Сиплый. Его догоняет Алексей. Стремительная схватка. В руках Сиплого мелькнуло лезвие ножа. На какое-то мгновение кажется, что он победит...

Борющиеся скрываются за камнями.

Но вот повержен в прах Сиплый, извиваясь, как червь, до последней секунды борется он за свою подлую, грязную жизнь.

Руки Алексея сомкнулись на горле Сиплого. Приговор окончательный и обжалованию не

подлежит!

Затихают звуки боя — разгромлен отряд противника.

Моряки ведут измученного Комиссара.

Работа по созданию замысла спектакля подходила к концу. Все меньше и меньше оставалось в пьесе «белых пятен», неясностей. Каждая картина, каждая сцена обретали зримость и

135

¶законченность в наших представлениях о них. Каждый выход Ведущих, каждый музыкальный помер находили свое точное место в общей композиции будущего спектакля. Постепенно из мельчайших слагаемых созрел замысел будущего представления.

Он, этот замысел, существовал еще только в воображении режиссуры — это был лишь «проект» будущего спектакля, и «проект» пока весьма приблизительный. Но, создавая этот «проект», мы уже видели его будущие детали, ощущали его контуры и пропорции, думали о сочетаниях частей, образующих целое, о их соотношении в общем звучании спектакля.

Но это был лишь первый этап работы режиссуры — первоначальная композиция спектакля.

Все задуманное затем, в период репетиционной работы, уточнялось и проверялось в живом творческом общении с основным компонентом спектакля — актером. Здесь, во взаимодействии всех элементов спектакля, складывалась его окончательная композиция. Многое в первоначальном «проекте» неузнаваемо изменялось в этот период. В выпускной период все найденное в замысле, откристаллизовавшееся в репетициях закреплялось на сценической площадке.

Все элементы — актерское исполнение, декорационное оформление, музыка и вспомогательная театральная техника — соединились в спектакле, который и был вынесен на суд зрителей.

1960

¶А. Чехов. „Три сестры“^{*}

Репетиции спектакля

12 октября 1964 года — 23 января 1965 года

Распределение ролей:

Прозоров Андрей Сергеевич — *О. Басилашвили* Наталья Ивановна — *Л. Макарова* Ольга — *З. Шарко* Маша — *Т. Доронина* Н. *Ольхина* Ирина — *Э. Попова*

Кулыш Федор Ильич — *В. Стрельчик* Вершинин Александр Игнатьевич — *К. Копелян* Тузенбах Николай Львович — *С. Юрский* Соленый Василий Васильевич — *К. Лавров* Чебутыкин Иван Романович — *Н. Трофимов* Федотик Алексей Петрович — *М. Волков* Родэ Владимир Карлович — *Г. Штиль* Ферапонт — *В. Рыжухин* Анфиса — *Л. Волинская*

Художник — С. Юнович **15 октября 1964 года** Первый акт. Застольная репетиция.

Какое самое главное событие, предшествующее акту? Самое важное событие — смерть отца. Надо понять, что такое генеральская семья в то время. Это обеспеченность, покой, отсутствие забот. Так шла жизнь. И в один день все кончилось. Теперь каждому надо определяться. Этот год был годом траура, сегодня траур снят, надо задуматься о дальнейшей жизни.

Год назад Ирине было девятнадцать. Этот траурный год она не заглядывала в будущее. Теперь должна думать. Маше стало ясно, что ее Кулыгин не самый умный, а только самый добрый. У Ольги не сбылись надежды. Смерть отца — самое главное в акте. Она определяет его пронзительную тональность. Год прошел без отца, и сегодня все всплыло, все обострилось благодаря приезду Вершинина. Он из Москвы, он знал отца. Он из того прошлого, из прошлого с отцом.

Почему всю ночь не спал Андрей? Он впервые должен самостоятельно принимать важные решения. При отце этого не было.

137

¶Он не спал ночь не как пылкий любовник. Андрей в общем понимает Наташу, он умный

человек, он смотрит на нее глазами сестер и предвидит свое будущее. Но он не может преодолеть в себе инстинкта, который оказался сильнее его интеллекта, его таланта. В этом трагедия его ума.

Сегодня брат и три сестры стали лицом к лицу с жизнью, и они должны взять жизнь на себя. Не случайно Ольга в первой строчке говорит: «Отец умер ровно год назад...» Это камертон, который задает тональность акта. Кончился траур, надо начинать жить по-новому. Сегодня всех объединили именины, все — в одном фокусе и при этом оказались разъединенными. Первый акт очень взвинченный. Чехов ставит вопрос так: что будет с героями, с их душами? Дальнейшим развитием пьесы движет этот вопрос, а не повороты сюжета, как было бы у других авторов.

Сквозное действие первого акта — создать праздник. Кончается акт тем, что праздник не состоялся. У всех желание сделать хорошие именины, а они не получились. Кончен траур, сняты многие запреты. Тузенбах впервые может говорить Ирине о любви, впервые можно отпраздновать чьи-то именины. Это первые именины после смерти отца, они фокусируют все судьбы. Уже надо жить, можно жить, а не получается.

Вершинин попадает на несостоявшийся праздник и еще больше обостряет внутреннюю напряженность действия.

Очень не прост характер Соленого. Чем живет Соленый, какова его линия действия, как объяснить систему непрерывных притяжений и отталкиваний, на которых строятся его отношения с другими персонажами?

Соленый — странная фигура. Он наиболее изолированный человек из всех. К нему в первом акте никто не обращается. Вроде его все не любят, но, с другой стороны, он бывает в этом доме много и часто. Не потому ли с ним все примирились, что знают о его неистребимой любви к Ирине? Человек влюблен, с этим нельзя ничего поделать. Гнетущая эта штука — любовь Соленого. Он не пользуется симпатией хозяев, но любовь, тем более безнадежная, такая уважаемая вещь, с которой надо примириться. Поэтому, с одной стороны, он чужой здесь, а с другой — свой. Его хамство и бестактность — это форма самозащиты. Он культивирует сходство с Лермонтовым. Лермонтов в его представлении — роковой герой. Человек, который пыжится быть роковым, выглядит нелепым в этом стремлении, — в силу обстоятельств оказывается действительно роковым. Это гениальный ход в пьесе.

Вот один пример логики его поведения. Приходит Вершинин, все рады, взволнованы. Соленый хочет сказать, что не произошло, дескать, ничего особенного, а говорит это нелепо: вокзал далеко потому, что не близко, не близко потому, что далеко. В нем идет борьба. Он сам понимает, что говорит вздор, но не сказать не мо-

138

жет. Только этим можно объяснить его постоянное состояние неловкости. Все знают, что он влюблен, и от этого он гарцует. Он делает вид, что его нет, он сливается с обстановкой и вдруг в неожиданный момент выскакивает с какой-нибудь нелепостью. Сегодня он может говорить Ирине о любви. Но обстоятельства против него. Он ищет возможность объясниться Ирине — это его физическая линия поведения. Ирина чувствует это. Он, скажем, стоит у колонны и, как демон, преследует Ирину взглядом. Она должна это неудобство переживать, преодолевать в себе. И может быть, Ирина должна сострадать ему. Поначалу его поведение должно восприниматься как чудачество, о его роковой роли никто не подозревает. Ничто не должно быть задано заранее. Чехов этого не терпит.

Самый общественный человек в пьесе — Тузенбах. Пусть он плохо говорит, особенно по сравнению с Вершининым. Говорит нескладно, боится быть непонятым, поэтому новторяется снова и снова. Но именно в этом образе утверждается мечта и вера. У человека драма неразделенной любви, но сила его общественного темперамента такова, что он умеет смотреть на жизнь широко. Он не только самый общественный, но еще и самый озаренный человек.

Соленый и Тузенбах — это столкновение цинизма и идеализма, не в философском, а в нравственном смысле. Один не верит ни во что, другой верит во все. Обаяние Тузенбаха именно в этой вере. Линия его физического существования — все для Ирины.

17 октября 1964 года Застольная репетиция. Начало первого акта. До реплики Тузенбаха: «Забыл сказать. Сегодня у вас с визитом будет наш новый батарейный командир Вершинин».

Первый кусок самый опасный. Его необходимо нанизать на точное действие, иначе можно разыграть самую настоящую че-ховщину.

Что происходит в начале акта? Завтрак в день именин. Еще не все собрались. Накрывают на стол. Это все на втором плане. На первом — сестры. Говорят только Ольга и Ирина. Маша молчит.

Обстоятельства: все плохо, хотим, чтоб было хорошо. Ольга хочет создать праздник, который не получается: традиция не возрождается. Именины Ирины — традиция дома. Чудесные праздники получались раньше, при жизни отца, когда дом Прозоровых был центром городского общества. А теперь... Сестры думают об этом, но Ольга сознательно говорит о другом.

Очень важно представить себе, что было за несколько минут до начала акта. Первому монологу Ольги предшествовало томи-

139

тельное молчание. Это монолог, за которым стоят слезы. Но само-жаление здесь опасно. Какое здесь действие? Дело в том, что здесь есть внутренний конфликт между двумя сестрами и молчащей Машей. Чехов создает напряженную экспозицию тем, что задает загадку: что с третьей сестрой, почему она молчит? Первый кусок кончается сообщением о приезде Вершинина. Ольга и Ирина живо реагируют на это. Но Маша по-прежнему молчит. Для нее все кончено. Здесь в Маше — главная беда. Ведь придет Кулыгин, и станет ясно, что это камень, который висит у нее на шее.

Ольга хочет обнадежить Машу. Маша это понимает и отвечает свистом, поэтому ее свист мешает Ольге («Не свисти, Маша. Как это ты можешь!»). Ясно должно прозвучать, что Ольга и Ирина поедут в Москву, а Маша останется здесь. Праздник жизни для нее кончился навсегда, даже в день именин она в черном платье. Ольга как бы разбивает монолог Маши, который та не произносит, но который Ольга слышит, знает. Слезы Ольги — это слезы бессилия. В то же время Ольга человек действенный, активный. Ольга и Ирина разобщены лишь внешне, внутренне они связаны воздействием на Машу.

Чехов точен. Кусок заканчивается репликой Тузенбаха о Вершинине. Она не может не иметь отношения ко всему предыдущему. С появлением Вершинина отчаяние Маши сменяется надеждой. В четвертом акте эта надежда рушится.

Второй кусок первого акта до реплики Маши: «Не реви».

В этом куске большое значение имеет сцena Чебутыкина и Соленого. Идет пикировка Соленого и Чебутыкина. Соленый говорит: «Одной рукой я поднимаю только полтора пуда, а двумя пять, даже шесть пудов...» Соленый ведет этот разговор как некое открытие. Такого рода открытия для него форма издевательства. Чебутыкин демонстративно его перебивает: «При выпадении волос два золотника нафталина на полбутылки спирта...» Ирина восклицает, обращаясь к Чебутыкину: «Иван Романыч, милый Иван Романыч!» Что значит эта реплика Ирины? Она означает: о чем вы говорите, Иван Романыч? Ведь на глазах происходит разрушение личности: врач дошел до безумных рецептов с нафталином.

Центральная фигура в этом куске Чебутыкин. Чехов сам говорил, что вся пьеса — цепь маленьких трагедий. Первый кусок — трагедия Маши, второй — трагедия Чебутыкина. Здесь все идет под знаком этой трагедии. Чебутыкин — тоже драма в доме. Тузенбах занимает место Ольги. Своими мыслями о благе труда («Госка по труде, о боже мой, как она мне понятна!») он деликатно хочет повлиять своей репликой на Чебутыкина. Соленый

140

стреляет своей репликой по Чебутыкину («Года через два-Три вы умрете от кондрашки, или я вспылю и всажу вам нулю в лоб, ангел мой») именно потому, что последний здесь в центре внимания. В этом и особенность чеховской драматургии: определяет кусок не факт, не сюжет, стоит появиться на сцене новому человеку, чтобы все переключилось на него, жизнь

всех персонажей повернулась в его сторону. Эти внутренние ходы специфичны для чеховской драматургии. Вот эти события и нужно играть. Только тогда будет действенный интерес к пьесе.

19 октября 1964 года Третий кусок первого акта с выхода Вершинина до выхода Кулыгина.

Главное в этом куске встреча Маши и Вершинина. Реплика Маши «Как вы постарели!» нужна Чехову, чтобы показать качество этого романа. Маша влюбилась не в молодого красавца. Маша и Вершинин даже не замечают, что с ними происходит, замечают все остальные. Вся прелесть Вершинина в этой сцене в том, что уже немолодой человек ведет себя, как шестнадцатилетний мальчик. У него блестят глаза, он словоохотлив и красиво говорит. Это очень поэтичный кусок у Чехова. Здесь зарождается настоящее, большое чувство.

Все остальные испытывают неудобство от того, что они это видят. И стараются светски вести себя; они интеллигентные люди. Соленый не таков, поэтому он ведет себя как обычно.

Эта сцена никого не оставляет нейтральным. У Тузенбаха сохраняется его сквозное действие — объяснить Ирине. Он видит, как на его глазах зарождается другая большая любовь. Это поднимает и его настроение. Оно сливается с повышенной тональностью сцены.

Андрей входит, разряжает ситуацию, и все с радостью накидываются на него. Он влюблен, над ним можно подшутить, это не страшно, и все шутят очень охотно. Но эти шутки усложняют его положение. Если бы сестры говорили всерьез, он мог бы всерьез объявить о своей любви к Наташе. Но они подшучивают над ним. Почему он играет на скрипке? Ему предстоит играть на именинах, а сейчас он репетирует, это помогает ему сосредоточиться. Зачем это нужно Чехову? Чтобы показать, что Андрей озабочен. Проблема Наташи, по-видимому, очень сильна. Наверное, он играет какие-то экзерсисы, повторяет их еще и еще, боится закончить, ибо тогда нужно выходить к гостям. Когда сестры его вызывают, то происходит то, чего он больше всего боялся: над ним подшучивают.

Для того чтобы жизнь, идущая за текстом, была ясна, нужно, чтобы все обстоятельства этой жизни были доведены до логического предела.

141

¶ Четвертый кусок первого акта с выхода Кулыгина до выхода Наташи.

В этом куске центральное место занимает сцена Ирины и Тузенбаха. По существу, это несостоявшееся объяснение в любви.

После долгого перерыва Тузенбах вновь говорит Ирине о своей любви.

(С. Юрский говорит о своеобразии любовного чувства Тузенбаха. По его мнению, у Тузенбаха чувства слишком сливаются с философией. Кажется, что ему не хватает силы чувства. Поэтому у него и победы любовной не было, и драмы любовной не было. Тузенбах очень любит Ирину. В то же время любовь Тузенбаха иная, чем любовь Чацкого. В любви Тузенбаха больше чисто философских, духовных мотивов. Он всех понимает — и Ирину, и Вершинина, и даже Соленого.)

Не могу с этим согласиться. Ведь в четвертом акте у Тузенбаха настоящая трагедия неразделенной любви. Если любовь неполноценна, то нет и трагедии.

Стоит обратить внимание на известную монотонность в отношениях Ирины и Тузенбаха. На протяжении всей пьесы он говорит Ирине о любви, но ничего не меняется. Что же касается этой сцены, то в ней, очевидно, следует играть несостоявшееся объяснение в любви и полный альянс душевный.

(В. Стржельчик говорит о своем отношении к Кулыгину. Он считает, что Кулыгина ни в коем случае нельзя играть негодяем.)

Это совершенно верно, хотя Кулыгин после Наташи — один из самых страшных людей в пьесе. Но при этом он написан так полно, так психологически тонко, что субъективно его можно понять и оправдать, хотя он и ненавистен Чехову. Это человек, говорящий одними трюизмами, превыше всего почитающий начальство, в общем довольный жизнью, тогда как другие стремятся вырваться из этой жизни. Но все это может прозвучать только в том случае, если поверить в правду этого человека. При всех его дурных качествах, он мучается, страдает.

Когда говорят, что он добрый, это верно, и не надо этого скрывать. Чеховских героев надо понять до конца и раскрыть их во всей полноте и сложности. Субъективно в чем-то можно понять даже Наташу. В первом же акте Наташа должна быть обязательно милой и свеженькой. Она искренне смущена и стесняется. Нельзя обнажать в ней более того, что написано у Чехова в этом акте.

21 октября 1964 года Застольная репетиция.

Первый и второй акты.

(К. Лавров считает, что по отношению к Федотику и Родэ нужна какая-то критическая интонация. Нужно ли это отношение, верно ли оно?)

142

¶Если стать на прямолинейно-разоблачительную точку зрения, то можно подрубить под собой сук. Чеховские герои находятся не в борьбе между собой, а в борьбе с действительностью. Это одна из особенностей новаторства Чехова. Мир зла нельзя персонифицировать, скажем, в образе Наташи. Через этот образ надо ощутить все, что за ним стоит.

Сквозное действие пьесы — борьба за существование. В эту борьбу включены и Федотик и Родэ. Они по-своему, может быть примитивно, хотят сделать людям приятное. Они не утратили добрых желаний и уже поэтому достойны сочувствия. Нельзя забывать, что герои «Трех сестер» находятся в неравном поединке с жизнью.

Оптимистичность чеховской пьесы сегодня нельзя понимать напрямую. Она не в том, что три сестры верят в лучшее будущее. Вряд ли конец спектакля должен быть мажорным. От больших надежд первого акта остался маленький островок в четвертом. Смысл пьесы в том, что каждый человек должен до конца осознать свое место в жизни.

Современность пьесы в обличении зла, в борьбе с ним: то, что мешало чеховским героям устроить жизнь разумно, может мешать и теперь. В этом смысле пьеса глубоко общечеловечна.

Читка второго действия.

Обратите внимание на то, как Чехов строит второй акт. Первый кончается тем, что Наташа, застеснявшись, убегает из-за стола. А второй акт Наташа начинает как хозяйка дома, задает вопросы, распоряжается, учит Машу хорошему тону. Как мастерски написал Чехов Наташу: ведь даже самое высокое чувство — чувство материнства — опошлено в ней настолько, что способно вызвать одну ненависть.

Знает ли Наташа, что должен приехать Протопопов, или его приглашение прокатиться с ним для нее неожиданность? *(Л. Макарова считает, что это было договорено между ними, иначе он бы не приехал.)*

Действительно, все поведение Наташи в первом куске второго акта освещается совершенно иначе, если иметь это в виду. Потому она против прихода ряженных. Ведь их же будут угощать в доме, а в ее отсутствие это может дорого обойтись. Она вообще делает вид, что занята, что хлопочет по хозяйству, а затем, когда все разошлись, вернее когда она всех разогнала, появляется в нарядном платье. Она одна, лишив всех праздника, едет развлекаться.

Почему Андрей говорит с Ферапонтом? Ему больше не с кем говорить. Наташу он боится, ведь он проиграл двести рублей. Он слишком подавлен.

Ферапонт слышит не все, что говорит Андрей. До него доносятся только отдельные слова. Бессмысленные реплики Фера-

143

¶понта важны не сами по себе: они служат ответом на мечты Андрея. В этом куске нужно играть не настроение само по себе, а несостоявшуюся судьбу Андрея.

22 октября 1964 года Первый акт.

Переход на сценическую площадку.

Полезно оторваться на время от застольной работы и начать разводку первого акта, иначе можно стать головастиками на хилых ногах.

На сцене мы хотим создать реальную комнату, но без бытовых подробностей. Это основной принцип оформления. Есть постоянная кулиса, которая как бы означает границу

комнаты, но нет стен и потолка. Вместо стены — задник из тюля. Он дает полную иллюзию стены, а вместе с тем благодаря ему чувствуется некая призрачность этого быта, этого мира. За тюлем иной мир: сад, березовая аллея. Этот мир будет существовать не постоянно, а возникать как мираж, как марево. В четвертом акте сначала будут видны три березки, а потом, в сцене ухода Тузсп-баха па дуэль, появится перспектива аллеи. Человек не уходит, а как бы растворяется в этой перспективе.

Большую роль играет цветовая гамма. В первом акте постоянная кулиса будет ярко-желтой, как был залитой солнцем, а задник из тюля — мглисто-серым, призрачным. В зимнем вечере второго акта будет преобладать холодный синий цвет, в третьем комната будет багрово-красной, будто освещенной заревом пожара. Мебель будет беспорядочно сгружена. Когда на сцене пройдет человек, то на сцене появятся зловещие тени.

Первая мизансцена спектакля: Ирина стоит у колонны. Маша сидит спиной к зрителю у изгиба рояля, Ольга — на диванчике в левом углу сцены. Молчание. Эта пауза спектакля имеет право быть длинной. Ольга взяла тетради, что-то поправила в них, посмотрела на Ирину, Машу. Она должна втянуть зрителя в атмосферу дома прежде, чем заговорит. Монолог падо начать, когда уже больше нельзя молчать. Ольга начинает говорить спи-пой к зрителю, потом поворачивается, несколько слов бросает Ирине, а затем как бы обращается к Маше. На словах: «Боже мой, сегодня утром проснулась, увидела массу света, увидела весну, и радость заволновалась в душе моей, захотелось на родину страстно» — Ольга подходит к Маше. Реплика не адресуется прямо Маше. Ольга подошла, взглянула и отвела взгляд, продолжая монолог.

Маша свистит. «Не свисти, Маша. Как ты можешь?» — эти слова не должны звучать так, будто Ольгу раздражает свист и только свист. Дело в том, что Маша свистит в ответ Ольге, это ее реакция на надежды сестер уехать в Москву. Главное в этом моменте — пауза после свиста и взгляд Ольги, брошенный па Машу.

144

¶Выход офицеров. Ирина и Ольга нервно оглядываются на смех. Смех офицеров звучит на реплику: «Да! Скорее в Москву». Нужно, чтобы этот смех звучал не бытово, а как бы взрывом и чтобы Ольга и Ирина переживали это тоже без внешних бытовых проявлений.

В монологе Тузенбаха: «Тоска по труде, о боже мой, как она мне понятна!» — не следует психологически оправдывать каждое слово, приближая его к разговорной речи. Тут нужна откровенная экзальтация, внутренний выплеск. Тогда возникает связь между сестрами и Тузенбахом: Ольга, Ирина, Тузенбах живут сегодня в сильном и высоком душевном напряжении. Реплика Соленого Чебутыкипу: «Через двадцать пять лет вас уже не будет на свете...» — должна «повиснуть». Надо показать, что все игнорируют эту бестактность, никто Соленому не отвечает и все же сестрам досадно и неловко. Ирина интуитивно делает движение, пытаясь как бы заслонить Чебутыкина, потом, вопросительно всплеснув руками, подходит к Ольге (та встречает ее понимающим взглядом) и садится подле. Соленый же, чувствуя общую неловкость, нарочно кончает свою реплику еще настойчивее: «Через двадцать пять лет вас уже не будет на свете. Вы умрете от кондрашки, или я пристрелю вас, ангел мой». Вся реплика идет по нарастающей.

Чебутыкин, чувствуя возникшую напряженность и желая ее смягчить, спокойно принимает все на себя: «А я в самом деле никогда ничего не делал».

Соленый действует дальше в своем духе. «Если философствует мужчина, то это будет философистика или там софистика, а если женщина (хотел найти какое-то определение, но не нашел и от этого еще прямее: я, дескать, не боюсь этого сказать), то это будет потяни меня за палец». На этой реплике Соленый выходит из-за рояля и затем, после реплики Маши: «Что вы хотели этим сказать, ужасно страшный человек?» — проходит мимо Тузенбаха и, резко повернувшись, обращается уже прямо к нему: «Он ахнуть не успел, как па него медведь надел». Хорошо, что у Лаврова это звучит как вызов и даже как скрытая угроза. Здесь Тузенбах п Соленый расходятся в разные стороны. Соленый подходит к колонне и застывает в почти неподвижной позе.

Сообщая о приходе Вершинина, Анфиса обращается главным образом к Ирине («...ты же будь ласковая, вежливень-кая...»), потому что про себя она предназначила Вершинина для нее.

Когда сестры с удовольствием говорят «влюбленный майор», у Соленого появляется антипатия к Вершинину: слишком обрадовались ему сестры, он всецело завладел их вниманием. Соленый молча стоит у колонны до реплики: «Потому что если бы вокзал был близко, то не был бы далеко...»

Вершинин собирается уходить. Прежде чем решиться, он должен взглянуть на Машу.

145

¶Появление Кулыгина. Он говорит: «Маша меня любит, моя жена меня любит», — как раз в тот момент, когда она ненавидит его всеми силами души. Он сообщает Маше, что «в четыре часа сегодня мы у директора». Маша не в силах скрыть своего раздражения. Оно было всегда. Но обычно Кулыгин эту трудность побеждал. А вот сегодня, то ли потому что такой день, то ли из-за встречи с Вершининым, Маша настроена более решительно. Отсюда интонация удивления у Кулыгина: «Милая Маша, почему?» Соппротивление Маши для него не новость, но ведь надо же соблюсти форму, и Маша соглашается безнадежно, через боль и злость: «Хорошо, я пойду, только отстань, пожалуйста».

Сейчас нам важно уловить внешнюю логику поведения героев. Не надо ничего окончательно фиксировать. Позднее, когда будет найдена внутренняя логика каждой мизансцены, многое изменится в сегодняшнем рисунке.

23 октября 1964 года Застольная репетиция второго акта.

Сцена Маши и Вершинина.

Нужно найти, обнажить внутреннее действие сцены. Обратите внимание па то, что Маша говорит о благородстве, о воспитанности, а Вершинин предает свою жену довольно неблагородно («Что за ничтожество!»). Надо понять, что в доме у него такая трясина, такой ужас, что ему некуда деваться. Здесь вообще всем некуда деваться. Если Маша и Вершинин пришли в дом вместе, значит, у них назначено свидание. В этом городе больше некуда пойти. Они пришли сюда, потому что здесь вечером праздник: ждут ряженных. Что особенного в этой встрече? Тут идет скрытый спор Маши и Вершинина. Маша хочет вывести Вершинина из состояния безнадежности, и ей это, в общем, не удастся. Слова Маши о любви к военным («...в нашем городе самые порядочные, самые благородные и воспитанные люди — это военные») — это ее слова любви к Вершинину. Вершинин на это отвечает: пить хочется. Это его попытка отвести разговор в другую сторону. Но Маша ждет от него не объяснения в любви. Ей важно узнать, способен ли Вершинин на решительный шаг, может ли он что-нибудь изменить в своей жизни. Вот этого шага Вершинин сделать не может. В конце концов он говорит ей о любви, но это не то, чего она ждет. Здесь нужно уловить тот драматизм столкновений, который протянется дальше. Здесь началась драма Маши, которая завершится в четвертом акте. И очень важно, чтоб это был не рациональный разговор двух людей, а разговор, происходящий в любовной сцене. Ведь и Маша, в конце концов, принимает Вершинина таким, каков он есть. Смех же ее — это смех не от счастья, а скорее от понимания невозможности счастья.

Сцена Ирины и Тузенбаха.

Что предшествовало началу сцены? Тузенбах приходит вместе с Ириной. Он провожает ее каждый день. Очевидно, он опять

146

¶Говорил си о любви. Но если сцena Маши в Вершипина — это объяснение взаимно любящих, то здесь было объяснение без взаимности.

В характере Тузенбаха есть одна загадочная черта: он почему-то говорит Ирине всем известные вещи («У меня тройная фамилия. Меня зовут барон Тузенбах-Кроне-Альтшауэр, но я русский, православный, как вы»), В чем природа этой его особенности? Что бы он говорил дальше, не будь здесь Маши и Вершинина?

(С. Юрский считает, что Тузенбах искал бы людей. Ему люди не мешают, он самый счастливый в этом акте. Он рад и философствовать, и просто поговорить, он надеется на любовь Ирины. И эта надежда дает ему счастье.)

У Юрского верное ощущение этого человека, по следует уточнить исходное положение: Тузенбах не счастлив, а хочет быть счастливым. Тузенбах понимает, что между ним и Ириной пропасть. Отсюда его постоянная экзальтация. Когда он говорит, что будет работать, будет счастлив, то ему невольно хочется сострадать. Он не Вершинин, он действует, стремится к действию — и что из этого выходит? Ничего. Это обратная сторона той же медали.

Однако нельзя отдаваться анализу ощущений и настроений. Надо ближе подойти к действию. Какова действенная задача Тузенбаха в этой сцене?

(С. Юрский считает, что Тузенбах хочет заставить Ирину посмотреть на мир другими глазами, взглянуть на мир широко.)

В целом это верно. В этой сцене Ирина сосредоточена на своем: я хотела работать, теперь работаю, а радости нет, только усталость. Тузенбах же хочет заставить ее думать о другом: о любви, о будущем. Ведь слова, обращенные к ней в этой сцене,— это опять его объяснение в любви. То, что он говорит о своей немецкой фамилии,— это его попытка пошутить. Ирина в этот момент может улыбнуться. Но она не может, не хочет слушать о любви — в этом драматизм положения Тузенбаха.

Следующий кусок второго акта кончается репликой Ирины: «Что вы молчите, Александр Игнатьич?» Вопрос существенный. Действительно, что же происходит с Вершининым во время разговора Маши, Ирины, Тузенбаха, почему он молчит?

Очевидно, Вершинин думает о своих отношениях с Машей, он, по существу, решает, что ему делать. И когда понимает, что сделать ничего не может, он говорит, «что счастья нет, не должно быть и не будет для нас...» Это уже новый кусок акта. Здесь продолжается спор Маши и Вершинина, но в иной, возможной при других форме. Поэтому в нем может принять участие и Тузенбах. Но общего разговора не получилось, потому что Маша и Вершинин говорят о своем, а Тузенбах — о своем. Поэтому понятен смех Маши, которого не понимает Тузенбах, и логична его реплика: «... трудно с вами спорить, господа!»

147

¶Как включены в действие Ирина, Чебутыкин, Федотик, Родэ? Все они имеют отношение к тому, что происходит между Машей и Вершининым. Как с точки зрения традиций дома Прозоровых должны относиться к роману Маши и Вершинина?

Второй план сцены: открытый роман Маши и Вершинина.

Поведение Маши только тогда имеет цену, когда она делает то, что не одобряется всеми. Ирине очень трудно, она любит Машу, но поощрить этот роман не может. А Маша не из тех, кто унизит себя тем, что будет скрывать свою любовь. Маша в этом доме l'enfant terrible. И еще надо понять, что по тем временам это было чудовищное несочетание: немолодой человек, уже дважды женатый, обремененный семьей и... открытый роман с Машей. Это тягостная штука. Все к ним хорошо относятся, но это безнадежно, бесперспективно и неприлично. Именно поэтому Ирина пытается создать хорошее настроение. Она спрашивает у Вершинина: «Что вы молчите, Александр Игнатьевич?»

Свободно чувствует себя, по существу, только Тузенбах, он единственный, кого не смущает этот роман. А в целом здесь ощущается зона напряженности. Каждый входящий должен это положение отыграть, тогда сцена будет действенной.

Стоит только начать играть нечто пасторально-идиллическое, сцена неминуемо провалится. Надо всегда добираться до действия.

Даже реплика Соленого: «Но все-таки я честнее и благороднее очень, очень многих» — действительно связана со вторым планом. Солёный, несомненно, имеет в виду роман Маши и Вершинина. Он угрожает заговорить о том, что всеми тщательно умалчивается.

Интересно, что один (Тузенбах) все сделал, чтобы добиться успеха, другой сделал все наоборот, а любви не добился ни тот ни другой.

29 октября 1964 года Второй акт.

Первую половину акта определяют отношения Маши и Вершинина и реакция на них окружающих. Теперь надо выявить важнейшие события второй половины акта.

Здесь происходит распад дома, по очень важно, чтобы этот процесс происходил не

злонамеренно, а обыденно: пошлость вползает в дом. Наташа не разрешила принимать ряженных. Для нее самой это дело ординарное. Для всех других это равнозначно отмене праздника. Нужно, чтобы у людей было предвкушение хорошего праздничного вечера, дом этот всегда был маяком добра, тепла, веселья. А сегодня происходит зримое крушение. Огонек погас.

(Л. Макарова спрашивает: почему все так подчиняются решениям Наташи?)

III

¶ Вопрос существенный. Эти люди не могут противиться чужой воле. Об этом пьеса. Наверное, каждый знает случаи, когда человек не может сбросить с себя гнет чужой воли. Надо хорошо прочувствовать прошлое дома. Перечить Наташе — значит идти на скандалы, которые для сестер нестерпимы.

(Л. Макарова интересуется, какое у Наташи должно быть ощущение в доме. Она ведет себя спокойно, как хозяйка? Или ей приходится, утверждая себя, на чем-то настаивать?)

Наташа чувствует себя совершенно спокойно. Она уверена, что все делает разумно и к сестрам относится хорошо. Сквозное действие Наташи во втором акте — спасти дом Прозоровых. Взять всю заботу о доме на свои хрупкие плечи. Ход ее мыслей примерно таков: они все непрактичны, неприспособлены и если не я, то все пропадет.

Для Андрея во втором акте главное, чтобы Наташа не узнала о проигрыше. Боязнь базарного скандала заставляет все больше уступать ей в мелочах.

Тузенбах во второй части акта искусственно возбужден, он на взводе, он веселится, но веселье его тревожное. Военные занятия Тузенбах презирает, но служба обеспечивает его материально. Уходя в отставку, он оказывается человеком без профессии и не знает, как сложится его жизнь дальше. Он непрерывно говорит о радости труда, он сам себя в этом убеждает, потому и веселье его тревожное, взвинченное.

Во второй части акта все переживают несколько истерически-напряженную ситуацию. В обыденных вещах Чехов раскрывает жизненные трагедии. Поэтому действие этого акта должно идти не плавно, а с внутренними взрывами.

Драма Соленого в том, что, желая приблизиться к Ирине, он сам воздвигает стену, которая безнадежно его отдаляет.

В сцене Тузенбаха и Соленого последний открыт, он говорит с Тузенбахом как с уже убитым человеком. Смысл его реплик таков: я против тебя ничего не имею, голубчик, но я тебя убью, такова уж жизнь, тут уж ничего не поделаешь. Раньше я был склонен считать, что смерть Тузенбаха — неожиданность. Но пожалуй, Соленый действительно чувствует себя роковым. У него руки пахнут смертью Тузенбаха с первого акта. С печоринских времен многое изменилось. Нелепо в этой бытовой ситуации быть роковым, но эта нелепость случается.

В споре о черемше и чехартме Чебутыкин выглядит не лучше Соленого, каждый знает, что говорит о другом, но продолжает спор. Чебутыкин думает так: он упрям, а я еще упрямее. То, что Соленый делает специально, в насмешку, Чебутыкин делает всерьез. Он хочет поставить Соленого на место его же способом. Он не любит Соленого за то, что тот преследует своим чувством Ирину.

149

¶ 10 октября 1964 года

Начало первого акта.

Первая пауза должна быть большая, томительная. Комната будет залита солнцем. Ольга не просто поправляет тетрадки, а заставляет себя поправлять. Тишина должна быть звенящая. У Ирины такое состояние, что она могла бы заплакать не от чего-то конкретного, а просто так.

Здесь нет идиллии. Здесь уже накапливается отчаяние, которое потом разрядится с огромной силой. В этой паузе и подход к первому монологу Ольги. («Отец умер ровно год назад, как раз в этот день, пятого мая, в твои именины, Ирина. Было очень холодно, тогда шел снег».)

Слова Ольги не должны звучать информационно. Ведь все знают, что отец умер год назад, не в этом дело. Надо вести мысль дальше. И все должно звучать на октаву выше. З. Шарко не

должна выплескивать свои эмоции в жестах и движениях. Наоборот, Ольга собрана.

О себе Ольга говорит скромно, вполголоса, а звонко звучит главное: «И только растет и крепнет одна мечта...» Ольга не должна в этот момент смотреть на Ирину. Пусть между ними не будет бытовой связи. Ирина продолжит ее мысль («Уехать в Москву») потому, что они живут одним настроением, одной надеждой. И Ирина говорит это не Ольге, а вообще, в пространство.

Начало спектакля при абсолютной достоверности не должно выглядеть обычным бытовым разговором, а иметь особый смысл и значение.

Именно это внутреннее волнение должен почувствовать Ту-зенбах, входя в гостиную. Он пытается понять, что здесь было, и догадывается, что разговор был не простой. После этого следует его рассказ о Вершинине. Это не монолог, а отдельные реплики, прерываемые игрой на рояле. Фразы как бы отделены небольшими цезурами. Сразу обнаруживается такт и чуткость Ту-зенбаха. Желая, быть может, отвлечь сестер, он в то же время не требует от них особого внимания.

Эта сцена прерывается репликой Соленого: «Одной рукой д поднимаю только полтора пуда...» В ответ на это Чебутыкин читает свой рецепт. Чебутыкин делает это, чтобы не отвечать Соленому. Тот надоел ему своими постоянными странностями. Трофимов должен положить реплику Чебутыкина на это отношение к Соленому. Иначе их сцена будет лишена смысла. А вот переход к Ирине (на ее реплику: «Иван Романыч, милый Иван Романыч!») Чебутыкин должен делать обстоятельно. Он собирается не торопясь, кладет газету в карман и его вопрос: «Что, девочка моя, радость моя?» — звучит не мелко, бытово, а крупно. Он счастлив, что Ирина обратила на него внимание.

Когда Соленый бросает Чебутыкину: «Года через два-три вы умрете от кондрашки, или я вспылю и всажу вам пулю в лоб,

150

«Ангел мой», — то это воспринимается как продолжение их конфликта. И до какой же степени опустошения надо дойти Чебутыкину, чтобы, подчинившись воле Соленого, участвовать потом в его дуэли. Какой чеховский парадокс! «Все делается не по-нашему», — скажет Ольга.

31 октября 1964 года Первый акт.

«У лукоморья дуб зеленый...» Эти слова Маша говорит в состоянии раздумья, рефлексии. Таким останется состояние и дальше, до прихода Вершинина. Но у Ольги, Ирины, Тузенбаха, напротив, настроение возбужденное. Экзальтация этого куса явная, обнаженная. Все долго сдерживали свои чувства, а сегодня они прорвались.

Когда Маша встает, Ирина не должна печально смотреть на нее. Не надо играть уход Маши раньше времени. Ирина надеется, что сестра останется. Если Ирина с самого начала сцены стоит, пригорюнившись, то Маша не вносит драматического контраста в общее настроение. Когда же Маша своей «мерлехлюндией» разрезает общее возбуждение, создается сильный драматический эффект. Намечается тот самый поток столкновений и страстей, который внутренне движет пьесу.

Но о «мерлехлюндии» Маша должна говорить с внешней веселостью, тогда будет яснее ощущаться драма. Страдание надо максимально сдерживать, а не обнажать. Это принципиальное положение.

Ферапонт приносит пирог от Протопопова. Протопопов «появляется» здесь в первый раз. Поэтому Анфиса должна подать это крупно.

Когда Вершинин говорит: «Такова уж судьба наша, ничего не поделаешь», — то это переход от интимного разговора к общему, к философским рассуждениям. Здесь он обращается ко всем, поэтому в этот разговор может вступить Тузенбах. Чебутыкин, говоря о «низеньких» людях («Вы только что сказали, бароп, нашу жизнь назовут высокой, по люди все же низенькие...»), имеет в виду Соленого. Трофимов все время должен протягивать конфликт с Соленым. И здесь есть скрытая насмешка над Соленым. Но, не выдержав взгляда Соленого, испугавшись, он переводит разговор на себя: «Глядите, какой я низенький».

Сестры почувствовали неловкость из-за выпадов Соленого, разговоров Чебутыкина, поэтому они обрадовались звуку скрипки. Скрипка их выручила. И они с охотой переводят разговор на другое: на Андрея и Наташу.

2 ноября 1964 года Третий акт

Определяющее событие этого акта — пожар. Пожар идет уже длительное время. В комнате будет нагромождение мебели, полыхающие красным оптом окна. Все будет оправдано пожаром, но,

151

Конечно, декорационный сценический образ следует понимать шире. Художник стремится передать в этом акте тему смещенной, разрушенной жизни. Пожар выявляет переживания героев. Ночь, сумятица, тревога, у каждого прорывается то, что его мучает. Первой это делает Анфиса, она, видно, давно чувствует отношение Наташи. А Наташу события ночи доводят до срыва. Каждый человек в этот час испытаний раскрывается по-своему, обнаруживает свою человеческую суть. Для Наташи пожар не горе, не бедствие, а нарушение порядка, угроза ее покою. Ей не нравится, что кругом погорельцы, что дом полон народу. Наташа срывается на скандал.

Ольга в этой критической ситуации одна сохраняет достоинство и самообладание. Говоря условно, процесс распада дома в этом действии особенно интенсивен. Именно поэтому Ольга держится изо всех сил. Капитан на тонущем корабле. Личное мужество и духовная стойкость Ольги по-чеховски трагически сочетаются с ее безоружностью перед агрессивным хамством Наташи. Только что Ольга услышала признания Анфисы. Она потрясена ими. Она понимает, что только Наташа могла довести Анфису до такого состояния. Входит Наташа. Она говорит: «У нас так много народу везде, куда ни пойдешь, полон дом. Теперь в городе инфлюэнца, боюсь, как бы не захватили дети». Ольга: «В этой комнате не видно пожара, тут покойно...» Отвечая Наташе так нейтрально, Ольга готовится к решительному разговору с ней. Трагично, что такая сильная и собранная женщина, как Ольга, не может решительно сказать Наташе, чтоб та оставила в покое Анфису. Ольга пасует перед хамством Наташи. Эта ее слабость трагична. Но она не беспричинна. Ольга надеется ценой уступок сохранить мир в доме. В данном случае худой мир для нее лучше доброй ссоры. Кроме того, ей трудно дать отповедь Наташе еще и потому, что та делает вид, будто лично к сестрам ее недовольство не относится.

Кулыгин пришел, чтобы найти Машу. Когда входит доктор, Кулыгин прячется, ибо боится, что пьяный доктор может сказать то, что Кулыгин не хочет услышать. В нем совмещаются две крайности: любовь к Маше, ревность и страх, что о ее измене узнают. Когда в комнату входят Ирина, Тузенбах, Вершинин — Кулыгин выходит из своего убежища.

Сцена в третьем действии для Чебутыкина важнейшая, центральная. Чебутыкин, этот старичок, впадающий в детство, в пьяном состоянии страшен для всех, потому что способен сказать все. Все, что мучает его обычно, прорывается, когда он пьян. Он, как гроза, как смерч, идет по дому, и все скрываются от него: прячутся Кулыгин и Наташа, уходит Ольга. Недаром Кулыгин об этом обычно безобидном старике сейчас говорит: «Этакий разбойник».

Как понимать участие Кулыгина в разговоре о концерте? Очевидно, здесь дело в том, что разговор о концерте идет по-

152

мимо Кулыгина. Решают, будет ли играть Маша в концерте, и исключают его из этого решения. Вмешиваясь, Кулыгин хочет заявить о себе, о своих правах на Машу.

У Вершинина же очень неловкое положение после такой наивной защиты Кулыгиным своих прав. И он говорит: «Вчера я мельком слышал, будто нашу бригаду хотят перевести куда-то далеко». Подтекст этой реплики таков: вам нечего опасаться. Но То, что может быть утешением для Кулыгина, с горечью воспринимает Тузенбах. «Что ж? Город тогда совсем опустеет», — говорит он в ответ Вершинину. Тузенбах трагически переживает неудачу Маши и Вершинина. Он заинтересован в этом романе, но видит, что и это рушится. В третьем действии у Тузенбаха появляется сознание бессмысленности всех действий. У него ничего не выходит, у Маши и Вершинина тоже ничего не вышло. Все не получается, все не складывается. Тузенбах

стал грустнее и мудрее. Однако эти черты не имеют ничего общего с внутренней пассивностью или безразличием. Наоборот, Тузенбах горячо заинтересован в близких ему людях, в победе их любви. В идеале ему кажется, что Маша должна уехать вместе с Вершининым. Но этого не происходит, и это трагично не только для Маши, но и для Тузенбаха. Видя, как опустил руки Вершинин, опускает руки и Тузенбах. Поэтому у него возникает: «Если бы мне было позволено отдать за вас жизнь свою!» Вот какое желание остается у него, и это единственное желание, которое действительно сбывается.

11 ноября 1964 года Четвертый акт.

Дуэль Тузенбаха — основное событие акта. Это решающее событие, его надо играть с первой сцены. Для Тузенбаха главное — забота об Ирине. Она не должна ничего узнать! Поэтому он торопливо прощается с Федотиком и Родэ. Ирина, почувствовав этот скрытый нерв, спрашивает у Чебутыкина, что произошло на бульваре. Если не играть дуэль как важнейшее событие акта, тогда первая сцена будет просто сентиментальным прощанием.

Тайна дуэли проходит через все действие четвертого акта. Че-бутыкин намеренно не ответил Ирине о дуэли. Когда же эту тему затронул Кулыгин, он резко оборвал его («Не знаю. Чепуха все»). Тема дуэли опять повисла, опять ушла в подполье.

Так она висит на протяжении всего акта. Отношение всех персонажей к предстоящей дуэли очень важно.

Чебутыкин здесь виновен больше всех. В своем равнодушии, опустошенности он доходит до цинизма: «.. одним бароном больше, одним меньше — не все ли равно?» Почти все знают о дуэли, но никто не собирается ее предотвратить. Чехов ведет здесь речь о человеческом эгоизме.

(С. Юрский говорит, что герои пьесы до конца не уверены в реальности поединка. В те времена это случалось не столь уж

153

Часто. Другое дело, что они не прониклись чувством опасности и позволили совершиться дуэли.)

Не могу с этим согласиться. О дуэли знали все, но активного противодействия не последовало. Эта бездеятельность сродни жесточайшему эгоизму. А если у Чехова не сказано прямо, что все ждут дуэли, так в этом и проявилось его писательское мастерство. Дуэль живет во всех разговорах подспудно, поэтому у персонажей как бы нет прямой необходимости немедленно действовать. Но, вскрывая все внутренние процессы, надо идти до логического конца. Только тогда можно ощутить истинную вину героев пьесы.

12 ноября 1964 года Последняя застольная репетиция.

С чем приходят герои к четвертому акту?

В образе Ирины очень важно внутреннее движение. В первом акте Ирина счастливее всех, она действительно верит в будущее. Разница в годах между Ириной и другими сестрами очень существенна. Ирина искренне ждет добра от жизни. А в четвертом акте она уже знает, что ждать нечего.

А какой процесс у Соленого? Соленый едва ли не единственный человек, исключая, конечно, Наташу, который осуществляет свою страшную программу действий. Его жизнь сосредоточивается на одной цели: убийстве Тузенбаха. Это становится его маниакальной идеей, он не может от нее освободиться. Человеческое все больше уходит от него. Он уже ни с кем не может общаться. Единственный человек, с которым он мог разговаривать, оказался на его пути.

Что скрывается за репликой Маши: «Мой здесь?» О ком она спрашивает: о Кулыгине или Вершинине? На первый взгляд, этот вопрос относится к Кулыгину, но по сути дела речь идет о Вершинине. Если бы Маша говорила о Кулыгине, она бы не стала объяснять дальше: «Когда берешь счастье урывочками, то становишься злощей». В письме Чехов писал, что Маша не страдает, не переживает, она только злится. Эта деталь очень важна, о ней нельзя забывать. Состояние Маши особенно ясно раскрывается в реплике о Соленом: «Он может ранить барона или даже убить». Она так занята собой, что говорит это спокойно.

В характере Чебутыкина интересна одна подробность: то, что раньше он говорил пьяным,

здесь, в четвертом акте, он повторяет трезвым: «..мы не существуем, а только кажется, что существуем. ...»

Тайна дуэли проходит через все действие акта. Тема дуэли очень важна для современного звучания пьесы. Сначала бездеятельность приводит к опустошенности. В итоге она помогает совершиться преступлению.

(С. Юрский говорит, что, обращаясь к Ирине в последний раз: «Я не пил сегодня кофе. Скажешь, чтобы мне сварили...», Ту-

154

Тузенбах на самом деле хочет сказать другое. Вернее, он хочет что-то услышать от Ирины, но она молчит, и он говорит о кофе. И все же Тузенбах уходит на дуэль просветленным. Чехов не раз описывал преддуэльное состояние. Тузенбах всю ночь думал о своей жизни, о жизни вообще. Он мудр, у него здесь пушкинское настроение. Трагедия Тузенбаха в том, что он понял: Ирина — рояль без ключа, душа ее закрыта, в нее не проникнуть. Останься Тузенбах жив, Ирина бы полюбила его, а он бы разочаровался в ней. Здесь было бы то же, что в чеховском рассказе «Три года». А сейчас происходит нечто близкое к финалу «Чайки». Треплев застрелил себя потому, что разочаровался в Нине. И Тузенбах, любя Ирину, понимает, что она «рояль без ключа». И все, что он здесь говорит о глазах, о волосах, это как бы отзвук того, что он уже пережил.)

Сложности,, о которых говорил Юрский, конечно, есть, но их надо сводить к простым действиям, иначе можно не добраться до конца. Если говорить о результате, то в сцене ухода на дуэль Тузенбах должен быть действительно просветленным. Тогда его уход будет трагичным.

В четвертом акте единственный счастливый человек — это Анфиса. Это символично у Чехова. Человек, которому за восемьдесят, у которого нет будущего, говорит о своем счастье. А те, у кого впереди долгие годы, все несчастливы. Но Анфиса искренне радуется своему счастью, и искрение это надо играть.

(О. Басилашвили говорит, что чувствуется резкая разница между Андреем первого и второго акта, а в последующих она менее уловима.)

Это верно. По сравнению с первым, светлым актом во втором появляется тема подавленной воли. В третьем акте он уже точно знает о Протопопове и молчит. Он проиграл состояние свое и сестер, он завяз в паутине жизни.

Однако и в этом образе заложена многозначительная чеховская тайна, которую надо ощутить и выявить. Чем ниже опускается Андрей, тем шире становятся его суждения, его взгляд на мир. Если поначалу он сосредоточен на мыслях о своей судьбе, то в последнем акте он мучительно размышляет не столько о себе, сколько о жизни вообще.

Четвертый акт полон напряженного драматизма. Сестры не могут быть счастливы. Они цепляются за жизнь. Люди заставляют себя верить, заставляют жить.

Век дела, деятельности противостоит трагическому бездействию. Глубочайшая заинтересованность общим — это то, чего хотел Чехов. Недаром он писал свою пьесу перед 1905 годом. В «Трех сестрах» не может быть открытого оптимизма. Он скрытый. Оп в понимании губительной силы бездействия, в чеховском протесте против этого бездействия.

155

¶13 ноября 1964 года

Первый акт. Торт от Протопопова.

Прежде чем говорить о Протопопове («Не люблю я Протопопова, этого Михаила Потапыча или Иваныча. Его не следует приглашать»), Доронина должна взглянуть на торт. Торт этот необычайный, поэтому на него можно обратить внимание. Он большой, воздушный, розовая пена. С тортом надо говорить, как с Протопоповым. Он сейчас превратился в торт. Эта неприятная минута перебивается более сильным и сложным впечатлением — появлением Чебутыкина с самоваром.

Трофимову нужно начать сцену как комический номер. У Чехова здесь есть «обман». Сцена начинается вроде бы смешно, а потом в ней обнаруживается такое человеческое, такое настоящее чувство, что оставаться в природе смешного нельзя. Чебуты-кин входит первый раз

один, быстро оценивает обстановку, а потом выводит денщика с самоваром. Он здесь — как Наполеон перед сражением. Появление самовара вызывает смех, улыбку. Но первой своей фразой Чебутыкин должен перекрыть эту реакцию. Он скажет сейчас самое сокровенное («Милые мои, хорошие мои, вы у меня единственные, вы для меня самое дорогое, что только есть на свете»).

Перед появлением Вершинина, когда Тузенбах вышел за ним в прихожую, сделаем маленькую паузу: момент ожидания Вершинина. В эту минуту Соленый должен смотреть на Ирину, ему важно, как она реагирует на приход Вершинина. Ему вообще надо определить места, где он преследует Ирину взглядом, и она не любит и боится этих пристальных взглядов Соленого.

В окружении трех сестер Вершинин должен чувствовать себя отлично. Тут начинает выстраиваться линия Маши и Вершинина. Ольга и Ирина говорят о Москве («...вы из Москвы... Вот неожиданность!»), а Маша и Вершинин смотрят друг на друга. Внимательный взгляд Маши здесь очень хорош, а оправдан он тем, что Маша смотрит на Вершинина и вспоминает его. И когда говорит, что вспомнила: «О, как вы постарели! Как вы постарели!» — возникает пауза. Ольга и Ирина чувствуют возникающий контакт и слегка переглядываются от неловкости.

Монолог Вершинина: «Такова уж судьба наша, ничего не поделаешь» — Копеляну нужно обращать ко всем. Для развития роли очень важно, чтоб здесь все могли поверить: вот пришел настоящий, большой, светлый человек.

Выход Андрея. Ирина хочет показать Вершинину рамочку, которую ей подарил Андрей, и, взяв рамку, протягивает ее Вершинину, стоя по одну сторону от Андрея. По другую сторону стоит Маша. Андрей, таким образом, со всех сторон окружен сестрами. Он ими любовно подается.

Когда Вершинин говорит: «... нет и не может быть такого скучного и унылого города, в котором был бы не нужен умный,

156

¶образованный человек», — Ирина вслушивается в его слова внимательно и заинтересованно. Она может понимающе переглянуться с Тузенбахом. Ведь Вершинин говорит то, о чем они сами много думали. Отношения Ирины и Тузенбаха сейчас таковы, что, когда Ирина не примет объяснения Тузенбаха, это будет неожиданностью. Неожиданно, что это не любовь, а всего лишь дружба, духовная общность.

В конце своего монолога Вершинин обращается к Маше («А вы жалуетесь, что знаете много лишнего»), она проходит мимо него и говорит Ольге: «Я остаюсь завтракать». Эта реплика Маши должна прозвучать очень сильно. У Маши изменилось настроение, это важно для всех. Потому и Ирина с радостью обращается к Ольге: «Право, все это следовало бы записать. ...»

Весь первый акт должен идти по нарастающей. Каждый эпизод, каждое новое событие сильнее предыдущего. И сейчас появление Кулыгина должно разрезать действие. Кулыгин ходит в доме широко, как свой человек. И говорит, говорит в наивном убеждении, что к его голосу все прислушиваются. После этого особенно логичной кажется первая реплика Ирины в сцене с Тузенбахом: «Маша сегодня не в духе. Она вышла замуж восемнадцати лет, когда он казался ей самым умным человеком. А теперь не то».

Сцену Ирины и Тузенбаха дадим крупным планом, на фурке. Фурка выезжает к самой рампе. Выезд оправдан уединением. В гостиной остаются только Ирина и Тузенбах, остальные в глубине сцены. Однако Соленый к ним не присоединяется. Он, как зверь в клетке, ходит по сцене, не выпуская из виду Ирину и Тузенбаха. Лаврову нужно не останавливаться, вся сила здесь в монотонности его движения. Если Соленый остановится и станет откровенно смотреть, это уже будет плохо. Ведь он ведет себя так, что ему нельзя бросить упрека: он не подглядывает, а просто ходит по комнате.

Ирина и Тузенбах разговаривают неподвижно. Они чувствуют присутствие Соленого. Здесь зримо завязывается узел отношений (Ирина—Тузенбах—Соленый), который столь драматически разрешится в четвертом акте.

14 ноября 1964 года Первый акт. С выхода Наташи.

Встреча Ольги и Наташи: «На вас зеленый пояс! Милая, это нехорошо!» Наташа смущается. Видя это, Ольга должна се ободрить. Шарко может улыбаться, кивая Наташе на ее оправдания: «Но ведь это не зеленый, а скорее матовый». Слегка обняв ее за плечи, она ведет Наташу к гостям. Сейчас все еще мило между ними.

Наташу встречают общим шумом, возгласами. Пришла гостья — это новое обстоятельство.

157

¶ Реакции па выходы новых гостей должны быть энергичными. Выход Федотика и Родэ — церемониальный марш. Федотик, видя, что все уже завтракают, отбегает назад, к двери, где с огромной корзиной цветов застрял Родэ. Наконец они входят и, печатая шаг, проходят вокруг стола, опуская корзину у ног именинницы. Федотик собирается всех фотографировать. К этому надо подготовиться. Все встают, принимая «выразительные» положения, Родэ даже полулежит на полу, как на фотографиях того времени. Только Соленый напряженно и якобы безучастно стоит сбоку. Выдержка тогда бывала очень большой, поэтому пауза должна быть длинной. Когда Федотик убрал камеру, все облегченно вздохнули и задвигались. Разрядка. Одна Ирина стоит в той же позе. От обстановки этого дня, от поздравлений она немного в состоянии шока. Поэтому Федотик и говорит ей: «Можете двигаться, Ирина Сергеевна, можете! Вы сегодня интересны!»

16 ноября 1964 года Первый акт.

Первая часть монолога Ольги у Шарко уже получается. Но не улавливаю разницы между разными частями монолога. До реплик офицеров («Черта с два!», «Конечно, вздор») у Ольги одно состояние, состояние бодрости, надежд, а потом все меняется. Опять возникает усталость, опять головная боль. И может быть, в этот момент Ольга снова берется за проверку гимназических тетрадей. Здесь вернулась усталость, и здесь же идет ее преодоление. Вот на этом преодолении усталости, невеселых мыслей нужно строить весь монолог.

Мыслям Ольги вторит Ирина. Но Ирина, самая юная из сестер, больше других ждет от жизни. Слова Ольги: «Сегодня ты вся сияешь, кажешься необыкновенно красивой» — должны находить опору в действительном самочувствии Ирины. У нее конкретное физическое осязание тепла, весеннего настроения.

Монолог Тузенбаха («Тоска по труде, о боже мой, как она мне понятна!») должен возникнуть именно теперь, потому что об этом заговорила Ирина. Хорошо, что у Юрского по форме монолог звучит импровизационно, но мысли зрелые, выношенные.

Когда Маша собирается уходить, Ольга и Ирина должны объединиться, а не оставаться порознь: уход Маши горек и труден для сестер.

После реплики Соленого («Потому что если бы вокзал был близко, то не был бы далеко...») возникает маленькая пауза от пеловкости за Соленого. И от этого же слова Тузенбаха: «Шутник, Василий Васильевич». Но Соленый не унимается. Теперь он дразнит Тузенбаха своим «Цып, цып, цып...».

У Вершинина тут трудное положение. Он сумел оценить то, что происходит между Тузенбахом и Соленым, заметил, как смущены сестры, по все это он отметил внутренне, только для себя. Это проскальзывает в его реплике: «Да, да, конечно».

158

¶ Машина фраза «Я остаюсь завтракать» должна прозвучать Как¹ неожиданность. Тут явный перелом в ее настроении. Встреча с Вершининым, по существу, будет сыграна в этом кусочке. И тем труднее для Маши появление Кулыгина. Когда он говорит о директоре гимназии: «Превосходная, светлая личность. Великолепный человек», Маша не выдерживает. Она резко встает и переходит от рояля к дивану. Она готова взбунтоваться против Кулыгина. Кулыгин все замечает, но, делая вид, что ничего не было, продолжает: «Вчера, после совета он мне говорит: «Устал, Федор Ильич! Устал!» В эти слова Кулыгина нужно вложить мысль о простоте великого человека. Смешное несоответствие: подчеркнутая значительность тона при ничтожности повода.

Выход Наташи. В одном из писем Чехов писал, что у него в пьесе четыре интеллигентные женщины. Значит, Наташа не исключается из интеллигентного круга. Ее мещанство интеллигентное, а не лавочное. Поэтому в первом акте не должно быть никакого явного жеманства. Иначе можно пойти против Чехова и подвести Андрея.

Нам важен каждый момент в развитии действия. Не должна быть упущена ни единая возможность. Ольга должна более приветливо встречать Наташу. Сегодня праздничный день, пришла еще одна гостья, скоро можно садиться за стол. Сейчас у всех хорошее настроение. Но когда Ольга увидит на Наташе зеленый пояс, нужно, чтоб ее от этого внутренне качнуло. И уже потом она испуганно скажет: «На вас зеленый пояс!»

После шутки Чебутыкина Наташа выбегает из-за стола. К ней спешит Андрей. За столом поют студенческий гимн. Пение должно быть затаенным, направленным на Андрея и Наташу. Андрей понимает это и потому говорит: «Они все добрые, сердечные люди...» И здесь пение усиливается. Наташа и Андрей садятся на диванчик. Фурка вывозит их к рампе.

(К О. Басилашвили.) Не надо захлебываться в потоке нежных слов. Попробуем иной ход, иное физическое самочувствие. Андрей сидит на диване, но не притягивается к Наташе, а отклонился в другую сторону. Его тело расползло, он напряжен, ему даже физически трудно дается это объяснение. Ему было тяжело на него решиться, и сейчас он должен преодолеть собственную нерешительность. В этом объяснении Андрей искренен, и вместе с тем он как будто сам убеждает себя во всем, что говорит Наташе. Наташа придвигается к нему, все завершается поцелуем. Поцелуй будет медленным, долгим, как в замедленной съемке. Входят два офицера и, увидев целующуюся пару, закрывают букетами лица. Хор за столом звучит форте.

18 ноября 1964 года Первый акт.

Акт должен идти по линии непрерывного нарастания, как подъем на лестницу. Всякий новый выход — подъем на новую ступеньку. Каждый должен определить, как он включается

159

в общую атмосферу действия. Это не значит, что все должно быть просто веселее. Каждый остается в логике своего характера. Чебутыкин, например, шутит мрачно, но все более решительно, а Маша все более дерзко. Эту жизнь в двух планах должен продумать для себя каждый.

К финалу общий градус настроения должен быть столь высоким, что выход двух офицеров с букетами встречается так возбужденно, будто он и есть главное событие. Таким здесь должен быть накал праздничности.

С этой точки зрения меня особенно не удовлетворяет общая сцена за столом. Она слишком вялая по своим реакциям. Когда Кулыгин говорит: «Желаю тебе, Ирина, жениха хорошего», это должен услышать Чебутыкин. Он будет шутить над Наташей. И Наташа должна здесь как-то отреагировать. Реплика Маши: «Выпью рюмочку винца! Эх-ма, жизнь малиновая, где наша не пропадала!» — должна быть услышана и принята за столом. Тогда Кулыгин, переждав общий шум, сможет сказать: «Ты ведешь себя на три с минусом».

Ольга, прежде чем сказать: «За ужином будет жареная индейка и сладкий пирог с яблоками...» — может на минутку встать со своего места, поглядеть, есть ли у всех еда в тарелках, здесь важен у Ольги мотив хозяйки.

Каждый должен продумать свою линию и жизнь в этой сцене с полной отдачей. Сейчас в ней ощущается какой-то профессиональный скепсис. Чехова с этим играть нельзя. Здесь все должно быть неподдельным, искренним. Особенно важно, чтобы во второй половине акта было не театральное ощущение праздника а жизненное, правдивое, узнаваемое. Надо, чтобы в нем была грустная, звенящая нота. Если первый акт не закончится душевностью, теплотой, значит, он не состоялся. Потому что второй акт уже другой. Он звучит контрастом первому.

Сейчас в первом акте все делается не по-чеховски, а привычно, театрально. И если это не изменится, то отдельные актерские удачи ни к чему не приведут. Для Чехова мало одной добросовестности. Нужна активнейшая жизнь каждого персонажа.

19 ноября 1964 года Второй акт.

Сцена почти темна. Одиноко сидит Андрей. Входит со свечой Наташа. Увидела Андрея,

испугалась. Не сразу поняла, что это он. Удивилась, что читает в таком мраке («Ты, Андрюша, что делаешь? Читаешь?»). Вся первая сцена идет на фоне гармошки, колокольчиков, женского смеха. Масленица. Потом остается один заунывный звук гармошки.

Наташа, уходя, должна чмокнуть Андрея. Это не поцелуй, как в первом акте. Она его просто чмокает.

Ферапонт приносит бумаги. Басилашвили должен брать бумаги, не поворачивая при этом корпуса. Взял, посмотрел и отложил: скука в них смертная, в этих бумагах.

160

¶Когда Андрей говорит: «Боже мой, я секретарь земской управы, той управы, где председательствует Протопопов...» — перед «Протопоповым» сделаем небольшую паузу. Дальше Протопопова уже ехать некуда, и Андрей это мучительно сознает. О Москве он говорит как о голубой мечте.

Ферапонт искренне хочет услышать, что говорит Андрей, но до него долетают только отдельные слова. На них-то он и реагирует. Когда он отвечает Андрею, что в Москве не был, «не привел бог», подтекст может быть такой: и слава богу. Для него Москва почти край света, где творятся диковинные и непонятные вещи. В этом бытовом диалоге нужно обнажить его парадоксальность.

Андрей берет в руки бумагу. Это будет запечатанный пакет, который он повертит, но так и не распечатает. Андрей не должен много шевелиться. Здесь нужна статика, неподвижность. Если уж он меняет позицию, то это должно быть крупно, иначе получается мельтешение.

Он встает и уходит, когда в передней раздается звонок. Он не хочет никого видеть. Уходя, он забирает с собой горящую свечу. Маша и Вершинин приходят в темноту. Только отблески пламени от печки. Маша проходит к дивану. Вершинин надет. Она села, молча пригласила его. Он подошел, встал, опершись на спинку дивана. Маша смотрит на пламя.

Входят Тузенбах и Ирина. Разговаривая, Тузенбах ходит по комнате и неожиданно видит Машу и Вершинина. Их встреча должна быть подобна заговору влюбленных. Ведь любовь Маши и Вершинина не секрет для Тузенбаха, а о его чувстве к Ирине знают все.

Но Ирина не включается в эту линию. Она мечется по комнате, не может найти себе места, села, встала, опять села. Она чувствует себя неприкаянной. Ирина говорит: «Как я устала!» В этот момент Маша и Тузенбах могут понимающе переглянуться. Это втягивает в действие Машу и подчеркивает, что Тузенбах стал родным в доме. Он, как и Маша, хорошо знает Ирину и ее усталость от работы, ее неудовлетворенность. То, что Тузенбах родной в доме, очень важно. Тем трагичнее будет дальнейшее.

Ирина не может простить себе, что на телеграфе нагрубила женщине. Но, рассказывая об этом, не следует прямо говорить о своих переживаниях, нужно спрятать их за шутку, как бы преодолеть в себе. Тогда всем станет ясно, что это главное событие. Коротко сказав о нем, Ирина тут же спрашивает: «Сегодня у нас ряженые?» Подтекст вопроса таков: не будем заниматься мною, моим настроением. Когда Ирина просит постучать Чебутыкпну, Тузенбах делает это охотно и торжественно: это моя обязанность, я готов ее исполнять. Всякое желание Ирины Тузенбах — это верно у Юрского — выполняет с душевной готовностью и сам получает от этого радость.

7 Заказ № 624 161

¶Хорошо, что слова о Чебутыкине и Андрее («Надо бы принять какие-нибудь меры. Вчера доктор и наш Андрей были в клубе и опять проигрались») Попова говорит в нервно-возбужденной интонации. Очень не деловой, не практический тон этих слов противоречит их конкретному смыслу. И получается то, что нужно: совершенно ясно, что никто ничего не сделает. «Меры» принять они не могут.

«Что ж? Если не дают чаю, то давайте хоть пофилософствуем» — это предложение Вершинина должно прозвучать с оттенком иронии. Тузенбах соглашается, как бы принимая условия игры. Если в монологах Вершинина не будет юмора, то будет риторика. «Давайте помечтаем... например, о той жизни, какая будет после нас, лет через двести-триста» — это должно прозвучать не всерьез, а с юмором. Но потом, развивая свои мысли, он говорит

серьезно, он думает о серьезности своих отношений с Машей, он спорит с ней.

20 ноября 1964 года Второй акт.

Паузу после спора Вершинина и Тузенбаха разрезает реплика Чебутыкина: «Бальзак венчался в Бердичеве». Эта реплика не должна звучать повествовательно. Чебутыкин не сообщает другим, что Бальзак венчался в Бердичеве, а сам ощущает это как парадокс: Бальзак и... Бердичев. Ударение на «Бердичеве». Фраза должна повиснуть. Чем сильнее она повиснет, тем лучше. Реплика Чебутыкина прозвучала резким диссонансом.

Ирина тихо повторяет: «Бальзак венчался в Бердичеве». Она задумчиво отходит от рояля: так, быть может, сложится и наша судьба...

Тузенбах ощутил ход мыслей Ирины: «Жребий брошен. Вы знаете, Мария Сергеевна, я подал в отставку». Ирина уже знает об этом и не очень разделяет эту идею, потому он обращается к Маше. Тузенбах сообщает о своей отставке в надежде на поддержку, на сочувствие, а его-то и не оказалось: «Не люблю я штатских», — говорит Маша.

Когда мимо дома, звеня бубенцами, проедут масленичные сани, все должны в этот момент прислушаться. Федотик и Родэ перестанут играть на гитаре. Каждый останавливается в предвкушении праздника, который потом сорвет Наташа.

Соленый, прежде чем войти, должен недолго задержаться в дверях, оценивая идиллию, которая царит за столом.

Входит Наташа. Она полна своим, она только что была у Бобика. Она ищет, с кем бы ей поговорить. Посмотрела, поискала наиболее внимательные глаза и сделала роковой выбор, обратившись к Соленому. Он никак этого не ожидал. Хорош у Лаврова тут оттенок легкого издевательства. Наташа говорит: «Это необыкновенный ребенок». Соленый отвечает вежливо, как бы

162

¶соглашаясь: «Если бы этот ребенок был мой...» Наташа усмехается, не представляя такой возможности. Соленый отходит к столу и продолжает совершенно неожиданно: «то я бы изжарил его на сковородке (наливает водку) и съел бы» (выпивает).

(Г. Штиль спрашивает, как должны реагировать другие на то, что оскорбили женщину.)

Это не должно восприниматься как оскорбление. Если это так, значит, неправильно строится внутренняя жизнь. Наташу все ненавидят. И Соленый «вмазал» ей по заслугам. Другие этого не могут, а вот он может.

21 ноября 1964 года Второй акт.

После монолога Вершинина («...и в этом одном цель нашего бытия и, если хотите, наше счастье») Маша смеется. Видимо, своим смехом Маша выражает несогласие с Вершининым. В этом споре каждый говорит о своем — Вершинин, Тузенбах и Маша, каждый говорит о глубоко личном, о своей любви. Вершинин видит, как относится Маша к его словам. И, преодолевая в себе это неудобство, он должен заставить себя продолжать дальше. В этой сцене Маша вообще спорит не с Тузенбахом, а с Вершининым. Он наивно оправдывает свое бездействие, а она смеется над ним. Вершинин отвечает: «Все-таки жалко, что молодость прошла...» — то есть будь я молод, я бы рассуждал, быть может, как вы. Он выбил этим у Маши все козыри, и она говорит: «Скучно жить на этом свете, господа!»

Уйти от Вершинина надо позднее. Иначе получается, что они просто поссорились. Понятно, что произошла внутренняя размолвка, но не стоит это вытаскивать на поверхность.

Когда Анфиса приглашает Вершинина пить чай («Пожалуйста, ваше высокоблагородие... простите, батюшка, забыла имя, отчество...»), нужно показать, что у Анфисы недоброе отношение к Вершинину. Она его угоновила для Ирины, а он оказался женат. Мало того, у него что-то с Машей. Анфисе это не нравится. Поэтому она с ним неприветлива и его имени, отчества особенно знать не желает. Это и должно проявиться в ее обращении к Вершинину. У Анфисы своя жизнь, свои отношения со всеми. Плохо, если будет нянька «вообще».

Сцену Наташи и Соленого нужно обострить. Все включены в нее с самого начала. С момента, когда за столом слышали голос Наташи («Грудные дети прекрасно понимают»), все слушают, все ждут: неужели Соленый промолчит? Сказав про ребеночка, Соленый должен

подойти к столу (там все давятся от смеха) и спокойно выпить рюмку: запить ребеночка. Затем он наливает про запас другую, нарочно забирает все конфеты, которые Тузенбах принес Ирине (так я буду поступать со всеми подарками, адресованными той, которую я люблю), и уходит. Все это он должен проделать спокойно, как ритуал.

163

¶Вершинин говорит Маше: «Так же и вы не будете замечать Москвы, когда будете жить в ней. Счастья у нас нет и не бывает, мы только желаем его». Внутренний смысл здесь таков: так и мы со временем привыкли бы друг к другу.

Когда Наташа читает Маше нотацию, да еще на плохом французском языке, Тузенбах едва сдерживает смех. Наташа это замечает и уходит. Тогда раздается общий, долго сдерживаемый смех.

В сцене Тузенбаха и Соленого («Ну, давайте мириться. Давайте выпьем коньяку») Соленый должен проявить характер. Он убирает рюмку. «Я против вас, барон, никогда ничего не имел. Но у меня характер Лермонтова». Соленый хочет сказать, что между ними стоит Ирина. Это должно быть понятно. Этот кусок можно было бы назвать так: неудачная попытка сблизиться. Соленый говорит здесь Тузенбаху то, что никогда бы никому не сказал: «Когда я вдвоем с кем-нибудь, то я ничего, я как все, но в обществе я уныл, застенчив и... говорю всякий вздор».

Тузенбах встречает эту откровенность с душевной улыбкой, но Соленый уже на себя рассердился за эту откровенность и продолжает зло: «Но все-таки я честнее и благороднее очень, очень многих».

Тузенбах не может всерьез отнестись к этим откровениям. Теперь он почти не слушает Соленого. «Подаю в отставку»,— говорит Тузенбах. Разговор вдвоем не получился, и каждый продолжает свое.

23 ноября 1964 года Второй акт. С фразы Вершинина:

«Не я, то хоть потомки потомков
моих...»

Реплика Чебутыкина «Бальзак венчался в Бердичеве» должна врезаться в предыдущий разговор. Трофимову нужно рассчитать время так, чтобы он со своей репликой мог вклиниться в спор Вершинина, Маши, Тузенбаха.

Выход Соленого должен состояться чуть позже, чем положено по ремарке. Он появляется непосредственно перед репликой Чебутыкина «Цицикар». Чебутыкин поднимается с кресла и говорит прямо Соленому: «Цицикар». Затем обходит его, показывает на газету: «Здесь свирепствует оспа». Эта реплика должна прозвучать демонстративно, как будто Соленый и есть «оспа». Эта «оспа» потом будет стоять Чебутыкину «чехартмы». Таким образом более остро выявятся отношения Соленого и Чебутыкина. Чебутыкин стремится поддразнить Соленого и уйти от него подальше.

В прошлый раз было верно, когда после реплики Соленого («Я даже немножко похож на Лермонтова...») Юрский выдерживал большую паузу. И только после нее говорил: «Подаю

164

¶в отставку. Баста!» Эта пауза подчеркивала, что разговор внутренне исчерпан. Ее надо сохранить.

Схватка Соленого и Чебутыкина (чехартма и черемша) должна быть сильнее. Во время схватки то один, то другой выходят в центр, и сцена кончается в центре.

После реплики Андрея: «Довольно, господа! Прошу вас!» — за сценой слышится мотив «Ах вы, сени, мои сени», мимо дома проезжают ряженные. Поэтому Тузенбах спрашивает: «Когда приедут ряженные?» — и запекает: «Ах вы, сени, мои сени...»

Когда за столом услышали, что Тузенбах и Андрей запели «Сени», все подходят и подхватывают. Андрей, подбадриваемый всеми (это похоже на представление его сестрами в первом акте), идет плясать. Пусть Басилашвили танцует так, как не умеющий танцевать грузный, полный человек. Потом все как бы приглашают сплясать Чебутыкина, и он пляшет, сидя на кресле.

Дальше, когда Тузенбах пьет с Андреем на брудершафт, все должны сыграть добродушное, ироническое отношение к пьяненькому Тузенбаху.

Соленый врзается со своим спором: «В Москве два университета».

Здесь все, кроме Андрея и Тузенбаха, должны явственно зашептать: «Т-с-с...» — попытаться утихомирить Соленого. Он рвется в драку, ищет повода вызвать барона на дуэль, и, может быть, вызвал бы здесь, не будь барон пьяным.

Вальс начинает танцевать Маша, напевая: «Барон пьян, барон пьян...» Ей вторят и идут танцевать Ирина с Федотиком, Наташа выходит и застаёт танцующие пары. Чебутыкин пританцовывает в кресле. Наташа все это наблюдает и, пошептав в ухо Чебутыкину, уходит. Уходя, она может провальсировать. Она осуществила свою программу действий и, довольная собой, кружится в вальсе. Чебутыкин передает Тузенбаху распоряжение Наташи. Вальс смолкает. Тут, в который раз за этот вечер, меняется настроение всех вместе и каждого в отдельности.

Андрей не должен уходить сразу после реплики «Одним словом, я не знаю, мне решительно все равно». Он должен хлебнуть здесь полную меру стыда. Он услышит все, что ему скажут Ирина, Маша. «Мещанка» — вот реплика на его уход.

25 ноября 1964 года Второй акт.

Выходит Наташа с двумя свечами, по-хозяйски обходит комнату, проверяет, нет ли кого-нибудь за колонной, ставит одну свечу на стол, другую на рояль. Выходит горничная, вопросительно смотрит на Наташу: не надо ли что-нибудь еще сделать.

В доме новая хозяйка — вот что должно быть ясно.

В сцене ухода Андрея и Чебутыкина первый должен играть то, что происходит за сценой; он боится, что их застят глот

165

¶Наташа. Поэтому Андрей торопит Чебутыкина, а тот живет в другом ритме.

Басилашвили не надо стараться быть смешным. Если Андрей будет осторожно, украдкой идти по своему дому, то это и так будет смешно: хозяин ходит у себя в доме как злоумышленник. Он слышит шаги Чебутыкина, поворачивается к нему. Он боится, что другие их услышат. Нельзя упускать из виду объекта внимания, который находится за сценой.

Их диалог, который начинает Чебутыкин («Жениться я не успел...»), — это продолжение разговора, который они вели до выхода. «Жениться не нужно. Не нужно, потому что скучно», — отвечает Андрей. Хотел сказать — потому что гнусно, мерзко, и посмотрел при этом на дверь.

Не надо Чебутыкину («Так-то оно так, да одиночество») обращаться непосредственно к Андрею, от этого фраза приобретает узкий, частный смысл, а это размышление огромного человеческого значения.

«Сегодня я играть не стану...» Конечно, он будет играть. Тема проигрыша висит над ним во втором акте. Но, как слабый человек, он сам себя уговаривает. Чебутыкин согласно кивает. Он знает, что Андрей так же не будет играть, как он не будет пить. Поэтому он и не спорит с ним.

Когда Андрей спрашивает: «Что мне делать, Иван Романыч, от одышки?» — Чебутыкин отвечает сердито, ибо Андрей задал ему больной вопрос.

В сцене Ирины и Соленого Лавров сейчас ведет объяснение по прямой, в манере Соленого, в его обычном тоне. Но в этой сцене можно идти другим путем. Соленый неожиданно видит Ирину. Она уходит от него, оказалось, что он спиной к ней, и, стоя так, он начинает говорить то, к чему себя давно готовил: «Давеча я вел себя недостаточно сдержанно, нетактично. Но вы не такая, как все, вы высоки и чисты, вам видна правда... Я люблю глубоко, бесконечно люблю...» — вот здесь Соленый поворачивается и падает на колени. Ирина не может уйти. Она никогда не видела его в этом качестве. Ирина может сделать беспомощный жест руками, как бы желая поднять его с колен. Соленый на коленях — какой бред, никогда не могла себе такого представить.

Он продолжает говорить, стоя на коленях, но в ее глазах не видит ничего, кроме страха. «Ну, да все равно. Насильно мил не будешь», — он тяжело встает с колен.

В этом решении характер сцены резко изменится. Главным будет не наступление на Ирину, а драма Соленого, который воздвиг такую стену между собой и другими, что его самый искренний порыв вызывает только отчуждение.

Наташа входит в совершенно другом ритме, деловито рассматривая, где что происходит.

«Бобик спит?» — Ирина должна задать этот вопрос между

166

¶прочим. Наташа рассказывает о Бобике: «Я говорю ему: «Бобик ты мой! Мой!» Здесь нужно резко раскрыть глупость материнства Наташи.

После приезда Протопопова нужен контраст между колебаниями и нерешительностью Наташи («поехать разве на четверть часика прокатиться...») и решительностью тона, с которой она бросает горничной: «Скажи, сейчас». И быстро уходит, чтобы не встретиться с Ольгой, потому что в передней раздался звонок.

Входит Ольга, Кулыгин, позднее Вершинин.

Пусть Шарко сделает длинный проход по первому плану; Ольга устала, у нее утомленный вид, замедленная походка... Кулыгин спрашивает у Ирины, где Маша и кого ждет внизу Протопопов. Ирина должна ответить отрешенно. До реплики: «В Москву! В Москву!» — ей ничего не надо больше играть.

Ольга одним ухом все слушает. Она поняла все, что произошло в доме, и тогда говорит: «Совет только что кончился. Я замучилась».

Когда Кулыгин спрашивает: «И Маша ушла? Куда она ушла?» — Вершинин перехватывает его взгляд, здесь это очень важно. Вершинин говорит: «Стало быть, надо уходить?»

Сцену ухода надо играть, крепко сидя на стуле.

«Что же, позвольте пожелать вам всего хорошего», — говорит Вершинин, а сам сидит. «Всего хорошего», — говорит Кулыгин и продолжает сидеть. Ему не хочется уходить, он боится, что Маши нет дома. Неподвижно сидят Ирина и Ольга. В общей статике есть большая выразительность. Каждым прожит нелегкий день, и все погружены в свои мысли. Наконец Кулыгин пересилил себя, встал, ушел.

«В Москву! В Москву!» Ирина должна говорить это не тоскливо, не ноющим голосом, а действительно и категорично, как будто у нее перехватило дыхание.

26 ноября 1964 года Второй акт.

Давайте изменим выход Наташи. Сейчас ее выход звучит в унисон сцене, а надо, чтоб она ее резала, чтоб ее поведение составляло контраст настроению этого вечера. Это интереснее для сцены и характернее для Наташи.

Наташа говорит с Андреем о Бобике. Бобик — это новая тема. Она будет эту тему играть весь акт. Ей необходимо убедить Андрея в своем. Бобик здесь главный аргумент.

Когда Андрей говорит: «Да ведь это как сестры. Они тут хозяйки», Наташа отвечает: «И они тоже, я им скажу». Вот здесь надо подчеркнуть, что Наташа им скажет сама. Она снимает с него ответственность, это для него важно. В этой сцене видно, что Андрей постепенно опускается. Умный, тонкий человек не может противостоять дурной воле Наташи. Кажется, он

167

¶ей сейчас возразит. Но нет. Он долго смотрит на нее и молчит. Молчание Андрея истолковывается ею примерно так: что с ним говорить! 1 ... ■ 4

В продолжение всей сцены Андрей находится в каком-то оцепенении, поэтому движения могут быть самые минимальные. С Ферапонтом он говорит ласково. Андрей с ним дружит, как можно дружить с дворовым псом.

Андрею хочется с кем-то поговорить. Он только что сказал Наташе, что «нечего говорить», но это не так, на самом деле ему очень хочется поговорить. А Ферапонт лучший собеседник, которого послала ему судьба, потому что он ничего не слышит. Это надо подчеркнуть в мизансцене. Ферапонт отдал бумаги и собрался уходить, но Андрей, что-то спрашивая, задерживает его, ему хочется поговорить.

Намечается контраст между его внешним оцепенением и внутренней напряженной

жизнью.

«Чепуха»,— Андрей говорит это не Ферапонту, а себе. Все чепуха. И то, что Ферапонт говорит о купце, который объелся блинами, и то, что Андрей навсегда потерял университет,— все чепуха.

В разговоре с дедом Андрей постепенно уходит в себя. «Я секретарь земской управы, той управы, где председательствует Протопопов» — здесь он совсем ушел в себя. Здесь жуткий парадокс. Если Андрей сам ощутит этот парадокс, то в его монологе будет настоящая глубина.

В сцене с Вершининым Маша говорит: «Меня волнует, оскорбляет грубость, я страдаю, когда вижу, что человек недостаточно тонок...» Обратите внимание, как строит сцену Чехов. Ведь через несколько минут, когда Вершинин получит письмо от дочери и уйдет, Маша и сама будет грубой, злой, крикнет на Анфису. Реплику Вершинина: «Да-с... Но мне кажется, все равно, что штатский, что военный...» — Копеляну нужно увести в шутку. «Русскому человеку в высшей степени свойствен возвышенный образ мыслей»,—надо дать понять, что это он, русский интеллигент, так сам о себе думает. А когда речь идет о том, что «с женой замучился, с домом замучился...», Вершинин говорит это с юмором — он говорит это о себе. Потом, рассказывая о своих семейных неурядицах, понимает, что зашел слишком далеко, и уже говорит о своем отношении к Маше. Вот тут должна наметиться попытка сближения: «Здесь темно, но я вижу блеск ваших глаз». Когда близость стала опасной, Маша встает с дивана, садится на другое место: «Здесь светлей» — и смеется, глядя на Вершинина.

Вершинин не должен подходить к ней. Он продолжает сидеть, как сидел, и говорить, несмотря на ее смех: «Я люблю, люблю, люблю...» — надо стараться этим резать ее смех, привести ее к серьезному. Ведь так строится вся сцена: сначала Маша хочет заставить Вершинина говорить серьезно, а он уво-

108

ходит разговор в шутку, а теперь Вершинин говорит серьезно, а она смеется.

В споре Соленого и Чебутыкина важно, чтобы Трофимов по-разному разговаривал с Ириной и спорил с Соленым. Ему приятны светлые воспоминания о Кавказе, о вкусных тамошних угощениях, а тут этот Соленый вмешивается!

Лавров должен стрелять первой же репликой («Черемша вовсе не мясо...»). Каждый из них говорит о своем, надо раскрыть бессмыслицу этого спора. Когда его уже прекратили, Чебутыкин с ненавистью поглядывает на Соленого: он ему испортил хороший рассказ.

(Э. Попова подошла к Трофимову — Чебутыкину, тронула его рукой за плечо.)

Это хорошо, его действительно надо успокоить после этого глупого спора. Вот он оттаял и поэтому пляшет вместе со всеми, сидя в кресле.

Нужно, чтобы все сыграли спор Соленого и Андрея, попытались шепотом их успокоить: скандал висит в воздухе. Удаляясь, Соленый вдруг резко поворачивается, смотрит на всех, потом уходит четко, по-военному.

«Ряженных не будет». Для Андрея это очень трудное место. К этому времени у него в душе уже столько накопилось, что должно прорваться в этой реплике. Он читает, но ведь он понимает все, что происходит. Он видит, что пришла Наташа. С ужасом ждет, что сейчас будет. Все это время Андрей готовился к реплике. Он должен себя чувствовать сейчас, как на Голгофе. Ему должно быть безумно трудно произнести эти слова: «Видишь ли, моя милая, Наташа говорит, что Бобик не совсем здоров...»

Выходя, Наташа может напевать мелодию, которую только что играл Тузенбах. Она еще звучит у нее в ушах. Наташа добила своего, все ушли, и она в отличном настроении.

Пожалуй, Макарова может сделать все три выхода, напевая вальс, но сначала только чуть-чуть, а затем все сильнее и сильнее.

Следующая репетиция — прогон двух актов.

30 ноября 1964 года Третий акт.

Ольга и Анфиса входят в комнату вместе. Маша лежит слева на кушетке. Копечно, Ольга внутренне встревожена. Но не стоит сразу идти к шкафу, передавать Анфисе вещи. Опасно уйти в самые вещи. Нужно, чтоб Ольга принесла с собой ужас всего, что она видела. Поэтому

сначала лучше пройти по первому плану сцены. Остановилась у стола, задумалась, не слушает Анфису: все, что та рассказывает о пожаре, ей хорошо известно...

А когда Анфиса замолчала, Ольга очнулась. Подошла к шкафу, начала собирать вещи. Нет, торопиться не обязательно. Это не главное. Это уже никого не спасет. Главное: «Что же это

169

¶такое, боже мой!» Вещи надо давать, не разбираясь в них, подряд. Перед лицом такого горя все надо отдавать.

На фразе: «Вершинины бедные напугались... Их дом едва не сгорел» — Ольга пусть присядет на диван к Маше, но обращаться прямо к Маше не нужно. Ольга понимает, что это Машу особенно волнует, но сообщает мимоходом, деликатно. О докторе можно говорить, уже прямо обращаясь к Маше. Запой доктора — общая тема в доме. Она касается всех. А о жене Вершинина она говорит уже не Маше. И в этот-то момент, повернувшись, видит Анфису на коленях.

Ее поразило положение, в котором она увидела Анфису. Но главное здесь не утешение, а стремление понять, что произошло. Ольга догадывается, что здесь замешана Наташа. Отсюда решение поговорить с ней. Здесь, как и всюду, важна непрерывность внутренних ходов. Наташа сразу же все увидела и оценила. Шкаф открыт, значит, давали вещи погорельцам, правильно, надо помогать бедным, но не нарушая порядка. Подошла, закрыла шкаф. Видит Анфису. Поняла, что та на нее нажаловалась. Ее бесит, что Анфиса сидит, она не может уйти, пока та сидит.

Начало сцены лучше играть мягче. Наташа должна постепенно прийти к взрыву, а не начинать с него, как это сейчас получилось у Макаровой. Открыла дверь, вошла, увидела Анфису сидящей, все оценила, встретила взглядом с Ольгой и вопросительно па нее взглянула, улыбнулась невинно и вопросительно. Улыбка обезоружила Ольгу, и она прошла мимо Наташи. Наташа подходит к шкафу. Она не просто затворяет его дверцу. Она жестом как бы просит у Ольги разрешения это сделать: «У вас открыт шкаф, я не люблю беспорядка, можно я его закрою?» Надо постепенно накопить в себе гнев. Она видит Анфису сидящей, ее это бесит. Она прошла, подумала — вот теперь она встанет! Не встает. Прошла от шкафа мимо нее. Опять не встает. Наташа садится. Теперь она уже готова взорваться.

До сих пор говорила между прочим, сейчас на фразе: «Бобик и Софочка спят себе, спят, как ни в чем не бывало» — заговорила на основную тему: «Теперь в городе инфлюэнца, боюсь, как бы не захватили дети». Она недовольна тем, что дом полон народу.

Ольга подходит к креслу Анфисы. Хотела вот тут-то и объясниться с Наташей и вдруг сказала совсем иное: «В этой комнате не видно пожара, тут покойно».

Нужно сыграть это так, чтобы было видно, что Ольга хотела сказать совсем другое и не смогла. В этом отчасти и есть чеховское понимание комедии. Трагическое и так понятно, а вот эта интеллигентская беспомощность комична. Это та светотень, которая оттеняет трагическое.

Давайте еще раз всю сцену Ольги и Наташи.

«Не буду я начальницей». Это должно быть сказано так, чтобы все состояние Ольги вылилось в эту фразу. «Тебя выбе-

170

¶рут, Олечка, это решено». Ее смысл: кто это решил? Протопопов. Л кто это устроил? Я.

«Я откажусь. Не могу. Это мне не по силам... Ты сейчас так грубо обошлась с няней...» Не теряйте внутренних связей, той логики, что за текстом, тут отношения все время развиваются, а не начинаются с каждой реплики сначала.

Маша должна так пройти мимо Наташи, чтобы та поняла: тут заговор против нее.

Когда Наташа расходится вовсю, топает ногой: «Не смей меня раздражать! Не смей!» — Ольга потрясена. Всем корпусом откиньтесь от Наташи. Наташа видит всю меру отчуждения Ольги и понимает, чтохватила лишнего. И тут резко меняет тон. «Право, если ты не переберешься вниз, то мы всегда будем ссориться». Она здесь делает второй заход. Сначала переселила Ирину к Ольге, сейчас хочет, чтобы они обе переселились вниз, освободили ей весь

этаж. А в четвертом акте сестры уже как бы на улице, весь акт происходит в саду.

Входит Кулыгин. Он ищет Машу. Его мучает ревность, в которой он не смеет признаться. Когда он говорит: «Олечка, моя м!и,лая,.. Я часто думаю, если бы не Маша, то я на тебе бы женился, Олечка!» —то подтекст здесь такой: ты бы мне не изменяла.

Входит Чебутыкин, но мыслями своими он там, среди погорельцев. Слова «Думают, что я доктор...» он должен обращать туда, за дверь. Там пожар, дети. Его просили посмотреть детей, считают его доктором, это-то и рождает его мучительный монолог.

Трофимову не надо играть просто пьяного, не увлекайтесь характерностью. Идет философский спор со струей воды: вот течет вода, ни одна капля назад не возвращается... Наткнулся на зеркало, увидел свое отражение, и от этого возникает: «Может быть, я и не человек, а только вот делаю вид, что у меня и руки, и ноги, и голова...» Чебутыкин должен увидеть в зеркале свой страшный лик: борода, всклокоченные волосы. Он подходит к зеркалу еще ближе. В руках полотенце. Протрите и не будет вас,— протрите ваше отражение. Протер, опять себя увидел: о, если бы не существовать! Зарыдал.

«Третьего дня разговор в клубе: говорят, Шекспир, Вольтер...» Вот это серьезно для него. И дальше: «Пошлость! Низость!» Это он говорит совершенно трезво. После этого идет то, что его особенно мучает: «И та женщина, что уморил в среду, вспомнилась...»

Монолог о часах надо обращать не к тем, кто в комнате, а к осколкам часов. Их уже убрали с пола, а он еще продолжает к ним обращаться.

Закончив главную свою мысль: «...нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет», он отходит, цепляется ко всем, как это бывает с пьяным: «Что смотрите? У На-

171

Наташи романчик с Протопоповым»; это он заявил серьезно и громогласно. Вторично же повторяет: «...а у Наташи романчик с Протопоповым» — уже в другой, насмешливо-издевательской интонации. И затем совершенно серьезно: «Не угодно ли этот финик вам принять?»

На словах Вершинина: «Сегодня у меня какое-то особенное настроение. Хочется жить чертовски...» — пойдет фулка Маши. «Любви все возрасты покорны» — идет фулка Вершинина. На «Тра-та-та» Маша и Вершинин как бы отделяются па этот миг от всех окружающих. Доронина и Копелян не должны переглядываться: иначе их выезд не имеет смысла. К выходу Федотика фулки уедут.

3 декабря 1964 года Третий акт. С выхода Чебутыкина.

Наташа и Ольга не должны уходить сразу после появления Чебутыкина. Пусть останутся на какое-то время. Но ведут они себя по-разному. Ольга не реагирует на пьяного Чебутыкина, она вся в том, что было до сих пор, а Наташа, наоборот, целиком поглощена Чебутыкиным.

Трофимова прошу помнить, что Чебутыкин имеет право быть пьяным ровно настолько, чтобы прочитывались его мысли, все то, что мучает Чебутыкина. Играть с полотенцем надо скупее, нельзя уходить в эти частности, иначе за ними пропадает смысл.

Попова и Юрский напрасно проходят мимо Чебутыкина, не фиксируя на нем внимания. Нужно включить его в свою жизнь. Увидев его, надо обязательно переглянуться, остановиться, сыграть это обстоятельство. Пьяный Чебутыкин — важное обстоятельство. Недаром в пьесе так много об этом говорят. Ведь это то, что разрушает человеческую жизнь. Смотреть на пьяного Чебутыкина нестерпимо больно. Вот это и надо играть.

О переводе бригады нельзя говорить информационно. Вершинин адресует это Кулыгину. Но не прямо, а маскируясь; он встает со своего места и говорит, прохаживаясь по комнате.

Большой монолог надо решать так, чтобы Вершинин свои мысли повторял снова и снова, а не начинал сначала. Кончая монолог, Вершинин напевает: «Любви все возрасты покорны...» Маша — «Трам-там-там»... Вершинин — «Там-там».

Нужно сделать так, чтобы эти реплики воспроизводили музыкальный мотив фразы: «Любви все возрасты покорны». Тщательно выпевать не надо, но мелодия должна ритмически повторяться.

В танце Федотика нужны не современные па, а нечто вроде русской чечетки.

Должна быть затаенная горькая нота в этой лихой пляске. И фразу: «И хотел вам подарить записную книжечку — тоже сгорела» — нужно говорить с таким подтекстом: «Пропадай моя телега, все четыре колеса». Чем более лихо ведет себя Федотик,

172

¶теум острее ощутима его горечь: дело не только в пожаре, он все больше теряет Ирину.

При выходе Соленого нужно выявить резкую ризницу его внутренней и внешней жизни. Он идет совершенно спокойно, тихо, а отвечая Вершинину, взрывается: «Нет, мне положительно странно, почему это барону можно, а мне нельзя?» Он пришел с решением вызвать барона на дуэль, а тот спит. Он уходит уязвленный, аккумулируя в себе злобную энергию неудачника.

После ухода Кулыгина Маша опять возвращается на диван. Акт начинается и завершается одной мизансценой. Маша пометалась, пометалась и вернулась на свое место.

«Кто бы ни посватал, все равно бы пошла, лишь бы порядочный человек. Даже за старика бы пошла...» Ольга должна говорить это не о себе, а для Ирины и Маши.

На словах «...молчание... молчание...» Доронина может взять подушку и закрыть ею себе рот.

Выход Андрея и Ферапонта — «Во-первых, я тебе не Андрей Сергеевич, а ваше высокоблагородие!» — сестры должны сыграть. Они не могут быть к этому равнодушны. Андрею кричать на Ферапонта нужно сразу, резко, как кричит сорвавшийся человек. Если бы он подумал, он бы уже этого не сказал. Такую ерунду умный человек не скажет.

Ключ, который Андрей берет у Ольги,— повод уйти. Но через несколько минут он решительно кладет его на умывальник. Поводы для ухода исчерпаны. Положив ключ, Андрей готовится к решительному разговору, который в общем-то не получился.

На сцене брат и три сестры. Они разобщены. Они все порознь. Не хочется быть вместе, видеть чье-то лицо. Горько и стыдно за Андрея, и каждый переживает это отдельно. Но при мизансценической разобщенности нужно выявить единое внутреннее напряжение. Оно разряжается решением Ирины выйти за барона. Она идет на компромисс, чтобы как-то изменить жизнь. Попова должна ухватиться за эту соломинку как за единственный якорь спасения: слишком тяжелы потрясения этой ночи. Андрей переполнил чашу терпения. Это по-чеховски гениальная разрядка. Для Ирины это последняя вспышка, последняя попытка изменить судьбу. Так должны прозвучать ее слова: «Лучше Москвы ничего нет на свете!...»

4 декабря 1964 года Третий акт.

Рыжухин обязательно должен принести сюда другой ритм. Ферапонт, придя в комнату Ольги, хочет устроиться надолго. Еще продолжается пожар, а он настроился на философию: «В двенадцатом году Москва тоже горела». Тогда будет понятно, почему Ольга говорит ему: «Ступай». Не надо вести речь о пожаре в двенадцатом году, обращаясь к Анфисе. Наоборот, надо

173

¶это говорить широко, как очевидцу. Он настроился на эпический лад. «Слушаю»,— уходит не очень довольный, не дали поговорить.

Когда Ольга увидит Анфису на полу, надо перегляднуться с Машей. Они обе уже поняли, что здесь замешана Наташа. Анфиса могла повторять только ее слова.

У Наташи должно быть не вообще умиление Бобиком и Софочкой, а умиление от того, что они спят во время пожара.

Фраза Наташи: «Говорят, я пополнила... и неправда! Ничуть!»— должна носить наступательный характер: это враги говорят.

Сцена объяснения с Ольгой («Я люблю в доме порядок!») должна идти по нарастающей. Каждый довод должен быть выше предыдущего. Этого пока нет, сцена не растет.

Реакция Ольги тоже должна нарастать. Но это не обязательно выражается в интонации. Может быть, в момент, когда Наташа разошлась вовсю, Ольге стоит подняться с дивана: такое случается первый раз.

Чебутыкии может мыть руки сухим мылом, рядом с льющей струей. Закрыв кран, вытер

сухие руки.

Фразу: «О, если бы не существовать!»—Чебутыкину надо заканчивать слезами. «Третьего дня разговор в клубе...» — это надо сказать совсем в другой интонации, трезво. Он отдает себе полный отчет в своих словах.

«И та женщина, что уморил в среду вспомнилась... и все вспомнилось...» Под этим «все» должны лежать совершенно конкретные представления. Чебутыкину, наверно, вспомнилась и его неразделенная любовь. Тогда логично вытекает: «.. стало на душе криво, гадко, мерзко... пошел, запил...» Смысл тут такой: и правильно сделал, и за грех не считаю, другого выхода и быть не могло.

У Соленого должно быть четкое противопоставление во фразе: «Почему же это барону можно, а мне нельзя?» Шел на Федотика, вдруг резко повернулся к барону: «Мысль эту можно б более прояснить...»

В сцене с Ириной Ольга должна не утешать ее, а готовиться к разговору о Тузенбахе. Этот разговор очень труден для нее, она знает, что Маша не согласна с ней. И она должна преодолеть ее внутреннее сопротивление. У Маши в этой сцене своя четкая линия действия. Во время горестного монолога Ирины она беззвучно рыдает на своей кушетке, уткнувшись в подушку, она страдает вместе с Ириной. Потом, когда Ольга говорит: «Ведь замуж выходят не из любви, а чтобы исполнить свой долг», Маша не может пропустить эту фразу. Ольга чувствует ее несогласие и настаивает что есть мочи: «Я по крайней мере так думаю...» Между ними не было сказано ни слова, но теперь Ольга должна побороть немое сопротивление Маши, без этого действие остановится.

174

В сцене объяснения Андрея с сестрами у Басилашвили пока ничего не получилось. Ничего не накопилось, просто вышел очередной маленький скандал. Надо все это сделать крупнее, нужно аккумулировать свои переживания. Когда Андрей говорит, что служит в земской управе и доволен,— надо, чтобы было понятно: все это ложь. Он взрывается очень быстро. Главный противник Андрея — молчание сестер. Если б они стали с ним спорить, он бы и дальше настаивал на своей лжи. Но они молчат, и это молчание сразило его. Давайте еще раз.

На «Оставь, Апдрюша. Завтра объяснимся...» — он должен поворотом головы, движением ответить: нет, сегодня, не завтра. Он еще полон этой ложной энергии. Во всей его сцене есть логика, про себя он репетировал это объяснение, но это ложная логика.

Сейчас рисунок установился. Но это только схема сцены. Нужно наполнить ее жизнью.

Следует активнее включать все обстоятельства, резче реагировать. В самом начале сцены ушла за ширму Ирина — это удар по Апдрию. Потом ушла Маша. Ольга сказала: «Отложим до завтра» — и тоже ушла. Прошел по сцене Кулыгин — он мешает вести решительный разговор. Все это надо включить в жизнь Андрея.

9 декабря 1964 года Четвертый акт.

Переход на сценическую площадку.

Действие начнется в саду, за столом. Провожают Федотика и Родэ. На прощание пьют шампанское. Потом все подходят к калитке: прощаться. Федотику и Родэ трудно уйти, но грусть нужно сдерживать, а не показывать. «Но тогда мы едва узнаем друг друга, холодно поздороваемся...» — грустная попытка пошутить.

В разговоре, который возникает между Ириной, Чебутыкиным и Кулыгиным, Тузенбах не принимает участия. Он живет предстоящей дуэлью.

Чебутыкин за столом, Ирина на скамье. Кулыгин стоит, а Тузенбах ходит в глубине сцены. Ирина взволнованно наблюдает за Тузенбахом. Отсюда и рождается ее вопрос к Чебутыкину: «Вы вчера были на бульваре, скажите, что произошло там?» Тузенбах подходит, слышит это. Ему не по себе, что говорят о нем: «Перестаньте! Ну что, право...» Он быстро уходит. Ирина должна это заметить. Это еще один тревожный сигнал. Раньше такого не было.

«Соленый стал придирается к барону, а тот не стерпел, сказал что-то обидное. . .»

Чебутыкин в это время должен молча глазами приказать Кулыгину: прекратите этот разговор. И сам прекращает: «Не знаю. Чепуха все».

¶Кулыгин говорит об Ирине так, как будто ее нет, хотя она тут же, за столом. Вся эта часть монолога выдает его беспокойство о Маше, он тревожно ходит по саду.

Во время большого монолога («Вот сегодня уйдут военные, и все опять пойдет по-старому») он замечает, что его никто не слушает. Чебутыкин читает газету, Ирина думает о своем. Поэтому Кулыгин и замолкает.

Слышится игра на рояле. Наташа и Протопопов поют «Молитву девы».

Чебутыкина передернуло от этого, Кулыгин делает несколько шагов в сторону музыки: «Начальница еще не приехала?» Ольга нужна Кулыгину. Он знает, что предстоит прощание Маши с Вершининым. Ольга его спасет от этого.

Весь четвертый акт Чебутыкин находится в ожидании дуэли. Поэтому его жизнь здесь очень напряженная. «Сижу на тумбе я» — это значит: сижу как на иголках.

У Маши до предела обострены реакции. Она видела, как вышла с пением «Молитвы девы» Наташа, она все замечает, и это прорывается в ее фразе: «Сидит себе здесь, посиживает». Она звучит резко, почти зло, но эта злость объясняется состоянием Маши.

Чебутыкин не готов к вопросу Маши: «Вы любили мою мать?» Он сначала внимательно посмотрит на нее, увидит, что это серьезно, и тогда ответит: «Очень».

Слышен скрип коляски, которую везет Андрей. В зале еще только слышен скрип, а Маша уже видит Андрея, поэтому она говорит: «Вот Андрей наш братец... Все надежды пропали».

Чебутыкин кивает. Вот с этим он полностью согласен.

Когда Андрей появляется, он встречается глазами с Машей. Она ушла. Пройдя несколько шагов, Андрей остановился, актеру надо оценить ее уход: «И когда наконец в доме успокоятся? Такой шум». Можно оглянуться на дом, но не адресовать фразу туда — иначе она будет звучать бытово.

Чебутыкин отвечает: «Скоро». Он должен сказать это философски, а не как ответ на конкретный вопрос Андрея.

10 декабря 1964 года Четвертый акт.

Прощание Федотика и Родэ нужно проработать. После первого прощания Федотик и Родэ уходят, потом поворачиваются: еще раз проститься. Это порыв. Но фразу Тузенбаха: «Вы хороший, мы жили так дружно» — не надо накладывать на этот порыв. Нужно, чтоб здесь была пауза. Тузенбах и Федотик кинулись друг к другу не потому, что Федотик хороший, а потому, что они никогда больше не увидятся.

Федотику можно даже улыбаться, как человеку, которому не хочется улыбаться, а надо. Сцена прощания должна звучать не сентиментально, а драматично.

¶«Стойте... Еще в последний раз». Федотик делает это не ради еще одной фотографии, а чтобы разрядить обстановку прощания, ухода. В этот момент все не могут стоять компактной группой, они рассеяны. И не зря Федотик говорит Родэ: «Да постой!»

Реплика Тузенбаха: «Даст бог, увидимся. Пишите же нам». Здесь важно подчеркнуть это «нам»... Подразумевается, что Тузенбах и Ирина — одна семья.

«Прощайте, деревья!.. Прощай эхо!» — Родэ не с деревьями прощается — это способ скрыть свое волнение.

Федотик не может остаться равнодушным к фразе Кулыгина: «Чего доброго, женитесь там, в Польше...» — она бестактна по отношению к нему. Он любит Ирину, сейчас она для него потеряна навсегда. Кулыгин совершает бестактность. Это надо почувствовать. Слова «Осталось меньше часа» Федотик ни к кому не обращает, он говорит свое... Говорит деловито. Но это и ответ Кулыгину.

После ухода Тузенбаха Ирине не надо садиться. Наоборот, она в беспокойстве ходит по саду, а к столу присаживается позднее...

Ирина совершенно не слушает историю о «рениксе», она в своих мыслях.

Кулыгин сосредоточен на своем, его волнует, где Маша. Поэтому он и проговорился Ирине: «Так-то оно так, только как-то все это не серьезно». Повернувшись, увидел ее

тревожный взгляд, спохватился: «Впрочем, от души тебе желаю». Ирина доляша оглянуться: что это такое, от меня что-то скрывают.

Маше нельзя вести диалог с Чебутыкиным, сидя на одном месте. Куски здесь разные, а пластически получается однообразно. Нужно менять мизансцены. «Вы любили мою мать?» — Маша спрашивает это, стоя за спиной Чебутыкина, реплика «Мой здесь?» произносится в центре сцены. Стоя там, увидела Андрея и ушла. С момента своего выхода Маша все время в движении. Она порывисто переходит с места на место, подстегиваемая внутренним беспокойством. «Опустеет наш дом. Уедут офицеры» — Андрей должеп говорить это сразу после того, как уйдет Маша.

Тогда будет попятно, что у него на душе, о чем он думает все это время.

«А жена?» — Чебутыкин спрашивает Андрея с таким подтекстом: ведь у вас такая чудная, милая жена...

После ответа Андрея ход мысли Чебутыкина таков — раз ты сам так думаешь, то я дам тебе совет: «Знаешь, надень шапку, возьми в руки палку и уходи...»

Выходя, Соленый идет прямо на Андрея. Он не видит Чебутыкина. А когда увидел, то это для него неожиданно. Он никак не думал застать его читающим газету. Поэтому его реплика должна прозвучать резко и напористо: «Доктор, пора! Уже половина первого».

177

¶Фразу «Если кто спросит меня, Андрюша, то скажешь, что я сейчас...» Чебутыкин говорит между прочим. Это для него неважно. Главное: «Надоели вы мне все». Эта дуэль висела над ним. И вот это случилось. Пришел этот Соленый. Надо идти на дуэль.

(О. Басилашвили считает, что либо Андрей не слышит слов Соленого, либо он должен что-то предпринять, потому что Андрей не может спокойно слышать, что Соленый собирается убить Тузенбаха.)

Нельзя, однако, подходить к дуэли с наших позиций. Тогда существовала такая форма защиты чести. А если никто не предотвратил дуэль, так ведь об этом пьеса. Все говорят, говорят, и никто ничего не делает. Драма — в трагическом бездействии людей. У них паралич воли.

Андрей ничего не сделает, но у него происходит нравственная оценка происходящего. Недаром Андрей говорит Чебутыкину, что «участвовать в дуэли и присутствовать на ней... просто безнравственно». Слушая Соленого, он думает примерно так: дуэль в наши дни! Этот дикий, варварский обычай существует до сих пор! И руки у него трупом пахнут. Что ж это такое? Такова логика его внутреннего монолога. Андрей не должен отключаться от Соленого. Он воспринимает каждое его слово. Муку своих переживаний он срывает на Ферапонте: «Отстань».

Сцена Ирины и Тузенбаха пойдет на фурке.

Всю сцену надо построить на пластической близости и внутренней разобщенности. «Скажи мне что-нибудь...» — тут у Тузенбаха требовательная сила. Это последняя ставка на понимание, на возможность контакта.

«Полно, полно!» — Ирина тут не должна успокаивать, просто ей нечего сказать.

После этого длинная пауза. И перевод разговора на другую тему. («Какие красивые деревья и какая, в сущности, должна быть около них красивая жизнь».) Энергии жить уже нет. Печаль его светла, но он знает, что идет умирать.

Прощание Маши и Вершинина должно происходить сбоку, у калитки. Кулыгину нужно выходить стремительно, как бы вслед уходящему Вершинину. Он может увидеть его. Вышел и сразу понял, что здесь было. В эту минуту, повернувшись, его неожиданно видит Маша. И, увидев, инстинктивно, сильным рывком, поворачивается обратно. Кулыгин должен все это пережить.

Сестры сидят на скамейке, у калитки. Кулыгин, переминаясь, стоит рядом. Все жмутся на пятачке. Наташа хозяйкой, широко ходит по сцене. Обратите внимание, что последний монолог Наташи очень своеобразен. В нем нет даже намек на логику или мысль. Макаровой нужно произносить его так, чтобы он напоминал этакое журчание ручейка. Одно незаметно и

бездумно переходит в другое.

178

¶Когда дело доходит до «цветочков» («И тут везде я велю понасажать цветочков, цветочков, и будет запах...»), не стоит вдыхать воображаемый запах. Наташа говорит о запахе кратко, деловито, ибо она лишена ощущения природы. С вилкой в руке Наташа делает широкий круг по сцене. Журчание переходит в крик. Все пошло на кренделю. Марш звучит сразу, без паузы, после крика Наташи. Музыка сначала слышится издалека. Сестры идут ей навстречу. Она все ближе. Круг движется вместе с движением трех женщин. Сверху по березовой аллее медленно идет Чебутыкин. Реплика Чебутыкина о том, что убит барон,— это не информация и даже не сенсация. Тут должна быть ярость оттого, что он, Чебутыкин, принимал участие в дуэли.

Ирина и Маша опускаются на скамью. Ольга стоит за ними. Музыка здесь усиливается. Монологи сестер должны звучать как клятва, но клятва, которую они дают не нам, не залу, а самим себе.

И декабря 1964 года Четвертый акт.

Здесь еще нет верного физического самочувствия. Четвертый акт происходит осенью. Солнце холодное, рассеянное. Все неуютно, неустроенно. Каждый должен почувствовать промозглость осеннего дня. Никому не хочется быть на улице, пить на улице шампанское, но в доме находиться невозможно. От холодного шампанского становится зябко, они передергивают плечами. Сильными порывами налетает ветер. Поднимают воротники.

«А со мной забыли проститься» — Чебутыкин не должен грустить по этому поводу: забыли и правильно сделали, что я на самом деле за человек!

Следующие фразы должны звучать иронично: «Приеду сюда к вам и изменю жизнь коренным образом... Стану таким тихоньким, благо... благоуханным, приличеньким...» Надо искать слово — благо... благоуханным, чтобы фраза имела такой подтекст: как вам того хочется... Сам-то он понимает, что ничего у него в жизни не изменится.

«Тарара... бумбия... сижу на тумбе я...» — вот здесь он разрядил свое состояние.

Даже к собственной яшзни он не может отнестись всерьез.

На это Кулыгин ему и говорит: «Неисправим, Иван Рома-ныч!» Ответная реплика должна быть злой. Чебутыкин издевается над Кулыгиным.

Андрей тоже должен быть в пальто с поднятым воротником. Голова опущена. Тогда видно, что он думает, а не просто возит коляску. Он провозит ее из конца в конец сцены при общем напряженном молчании.

Чебутыкин не должен часто отрываться от газеты. Чтение дает ему право молчать. Когда Кулыгин говорит: «Маша хоро-

179

¶шая, честная женщина», Чебутыкин должен отреагировать примерно так: будь я пьян, я бы сказал, что у Маши роман с Вершининым, но я трезв и поэтому молчу. У него все время должен быть свой внутренний монолог.

Чебутыкин зло шуршит газетой. Он хочет заглушить «Молитву девы». От пения и смеха Наташи, от баска Протопопова всех передергивает.

Чебутыкинское «Тарара... бумбия... сижу на тумбе я...» должно быть положено на монолог Ирины. Он услышал, о чем она говорит, и подумал: а я сейчас пойду посмотреть, как убьют ее жениха. Нужно тянуть непрерывную линию внутренней жизни.

Чебутыкин зло отвечает Андрею на слова о том, что участвовать в дуэли безнравственно. Зло и резко. Андрей сказал ему то, что он сам знает, что его мучает. Если это будет так, тогда станет понятно, чем Чебутыкин живет все это время.

Андрею нелегко произнести монолог о жене. Он должен искать слова, мучительно подбирать их. Чебутыкин понимает его.

И тут у Чебутыкина («Я, брат, завтра уезжаю... так вот тебе мой совет...») должно прорваться все, чем он жил до сих пор, все, что накопилось в его душе. В начале он говорит спокойно. Он должен здесь обмануть не только Андрея, но и зрителей. Вроде бы собирается

дать добропорядочный совет и вдруг — прорывается: «.. возьми в руки палку (помашите палкой в воздухе, вроде он дальше скажет: избежь ее, как следует) и уходи... уходи и иди, без оглядки». Вместо добропорядочного совета дал совсем иной.

На этих словах появляется Соленый.

Чебутыкин весь акт живет в ожидании дуэли. Он знает, что придет Соленый и уведет его на дуэль. Увидев Соленого, Чебутыкин демонстративно садится и разворачивает газету. Потом, недовольно кряхтя, уходит за чемоданчиком.

Соленый задерживается. Эта минута очень важна. Здесь должна проявиться слабость сильного человека, который был до сих пор как будто в этом смысле неуязвим. Но нельзя играть сцену прощания, ибо это сольется с атмосферой акта. У него — другое. Тузенбах мужественно пошел умирать, а Соленый побрел убивать.

Давайте еще раз. На крик «Гоп-гоп» Соленый должен рвануться вперед: вот она — реальность дуэли! Он закрыл лицо руками, слезы для него невозможны. Повернулся, сделал несколько шагов, подержался рукой за спинку кресла, постоял так спиной к залу, взял себя в руки и четко ушел. Слабость прорвалась на один миг. Эта дуэль, к которой он так отчаянно стремился, в глубине души страшит и его. Это важно сыграть, чтобы была ясна трагическая бессмыслица дуэли.

Монолог Андрея («О, где оно, куда ушло мое прошлое...») не должен быть декларативным. Нельзя терять непрерывности

180

Внутренней жизни Андрея. Тут он говорит о своем, личном. Андрей был молчаливым свидетелем приготовлений к дуэли. Он видел, как пришел Соленый и ушел Чебутыкин. Это еще больше обострило его тревожные раздумья. Монолог нужно оправдать кровью сердца. Монолог у него бесконечный. Он ходил по аллеям сада и думал, думал. А здесь его мысль выплеснулась.

Вершинин не прощается здесь с Ольгой. Подтекст его реплик («Мне пора...») таков: ведь я могу уйти и не увидеть Машу. Он не находит себе места.

«Все делается не по-нашему. Я не хотела быть начальницей, и все-таки сделалась ею. В Москве, значит, не бывать» — в этих словах Ольге не надо делать ударение на «начальнице», на «Москве», чтобы не было так, что именно и только это «не по-нашему». Мысль должна быть шире. Ольга говорит, чтобы заполнить молчание. Нет Маши. Это главное. И Вершинин говорит о жене и девочках, как бы вспомнив о них. Сказал два слова, и тема исчерпана.

Нужно больше рвать, резать беседу Ольги и Вершинина. Это вынужденная, а не гладкая беседа. Для него главное — нет Маши. Для Ольги — «все не по-нашему». По сути, Вершинин пережил прощание с Машей в этой сцене с Ольгой. Здесь должно быть сыграно прощание с Машей, которой нет. А когда они встретятся, он только постарается успокоить ее и уйти. Надо сыграть эту сцену так, как будто Машу он больше не увидит. Для Вершинина трагизм расставания сосредоточен именно в этой сцене.

«Что же еще вам сказать на прощание? О чем пофилософствовать?» Нет Маши, и, чтобы заполнить тягостные минуты, Вершинин возвращается здесь к привычной шутке.

Здесь не стоит бояться иронии. Вершинин использует ее. Нужен умный и горький скепсис. Вершинин прожил трудную жизнь и вышел из нее мудрее.

Доронина хорошо говорит Вершинину «прощай» — почти спокойно: что ж, прощай. Прощание ею уже пережито. Она прикидывается к нему безмолвно, все в душе перегорело. Прикинувшись к Вершинину, она не выдерживает, рыдает навзрыд.

16 декабря 1964 года Прогон первого акта.

Мизансцена монолога Ольги должна быть совершенно статичной. Сохранив эмоциональность, Ольга не должна растворяться в нахлынувших на нее чувствах. Ольга самая чуткая, самая нервная из трех сестер, но и самая сдержанная. Она может на мгновение поддаться слабости, но тут же преодолеет себя. В монологе — экспозиция всего образа Ольги. После него она может долго молчать. Рвать монолог резкими движениями не следует. Когда появляется внешняя резкость, то невольно внимание переключается на нее. А в этом монологе сестрам

¶и зрителям надо следить за внутренней борьбой Ольги. Только тогда появится необходимый и непрерывный внутренний ритм.

Вершинин должен внимательно слушать Тузенбаха. Слушают ДРУГ ДРУГА, но каждый говорит о своем. Чтобы это получилось, Вершинин не должен отрываться от Тузенбаха.

Вершинин действительно слушает Тузенбаха, а думает свое. Реакция собеседника ему не важна. Тузенбах стремится понять другого, но сам остается непонятым и в силу этого внутренне одиноким.

Когда Кулыгин дарит Ирине книжку, она и Тузенбах откровенно смеются, а Ольга от внутреннего неудобства отворачивается. Книжка дарится не в первый раз. Но через минуту она должна взять себя в руки. Кулыгин нашелся, подарив книгу Вершинину, вот теперь она может повеселеть, улыбнуться.

Ирина должна найти здесь реакцию на Кулыгина. Ей неинтересно, что говорит Кулыгин, но она не может совершенно его игнорировать. Кивнула, отвернулась, встала вполоборота к нему. Когда он проходит к Маше, она наблюдает за ним внимательно. Тут валено не терять внутренних связей, иначе не будет верных отношений. С точки зрения бытового оправдания акт сыгран хорошо, но в быте нужно острее выявлять взаимоотношения. В этом существо задачи, которую еще предстоит решить.

17 декабря 1964 года Прогон второго акта.

Кульминация сцены Маши и Вершинина — реплика «Вы великолепная, чудная женщина». Но к ней надо подойти. Чувство должно kloкотать с самого начала. Вообще же Вершинин проявляет здесь слабость: он идет на отношения, которые ничем не кончатся. Но он не в силах себя сдержать. Его объяснение должно быть очень эмоциональным. Маша — умная женщина. Она все понимает и поэтому смеется над его словами, но он не может их не сказать, они должны прорваться помимо его воли. Когда он целует Маше руку, это отнюдь не светский вежливый поцелуй, он припадает к ее руке, не в силах себя сдержать. До сих пор вел иптеллигентную беседу, а тут не выдержал: «Вы великолепная, чудная женщина... Здесь темно, но я вижу блеск ваших глаз...»

Маша отходит от него. Это их первая интимная встреча, и Маша еще пугается этой близости. Если это будет сыграно так, тогда будет видно, о чем сцена. Между ними возникает секрет.

Это очень важно сохранить, тогда будет что играть дальше. Сцена должна развиваться стремительно и сорваться на самой высокой точке: «Сюда идут, говорите о чем-нибудь другом...»

Маша и Вершинин могут быть озорнее, веселее. Это кусок счастья. Тогда будет ясно, что они теряют в четвертом акте.

Когда входит Тузенбах, Вершинин на его вопрос «Это вы?»

¶должен развести руками: да, да, это я, что делать, произошло... В его ответе и смущение и юмор. Не надо отключаться от того, что было, наоборот, это должно питать дальнейшее действие. Следите за этим. Может быть, Вершинин посвистывает. Он может быть здесь чудаковат и немного нелеп. Это будет оправдано всем предыдущим.

Сцена с Машей должна служить основой для всего дальнейшего разговора. Ее надо привнести и в этот спор («...давайте хоть пофилософствуем»). Ведь главное в этой сцене так и не произошло, поэтому Вершинин утверждает: счастливая жизнь не для нас, а для наших потомков...

Тузенбах пытается искренне вникнуть в мысли своих оппонентов, но Маша и Вершинин ведут свой спор помимо Тузенбаха. Эти связи должны быть четко выявлены.

19 декабря 1964 года Прогон третьего акта.

Нужно стремиться к напряженному обострению всех конфликтов, к обострению действия. Все, что накопилось в душах людей, все, что жило в них подспудно, сейчас прорывается с огромной, не знающей преград силой.

Сцена с Анфисой («...Но гони ты меня! Не гони!») начинает новый кусок. Это надо резко обозначить. Действие должно нарастать, иначе получается, что Анфиса продолжает разговор о пожаре. Анфиса должна пробиться через беспокойство Ольги. Иначе Ольга ее не услышит. Ей надо стараться быть услышанной.

Наташе нужно войти стремительней, чтобы произошла встреча с Ольгой.

«Я откажусь. Не могу...» Не нужно чтобы эта реплика звучала так, как будто действительно речь идет о том, быть ей начальницей гимназии или нет. Здесь Ольга пропускает свою секунду, а Наташа свою. Ольга хочет поговорить с ней решительно, она хочет сказать ей: что ты лезешь ко мне со своими ласками, не лезь, давай выясним раз и навсегда наши отношения. А говорит другое: «Не буду я начальницей...» Наташа тоже хочет сказать иное, а говорит: «А когда моя Софочка вырастет и поступит в гимназию, я буду тебя бояться».

«Ты сейчас так грубо обошлась с няней...» Здесь Ольга не должна срываться. У нее такое желание: нет, я должна сказать свое. У Ольги должен быть здесь длинный монолог, которого она не сказала.

«Прости, Оля, прости...» Наташа просит прощения у Ольги за то, что перебивает ее. С обеих сторон идет Версаль, этот Версаль и выводит Машу из себя. Поэтому она резко встает и уходит. Наташа ждет скандала. Вот сейчас Маша со свойственной ей прямоотой выскажет все, но она уходит молча.

«Для чего же нам еще эта старуха?» Вот на это Ольга может только всплеснуть руками. Ей больше нечего сказать, и

183

¶ Она говорит: «В эту ночь я постарела на десять лет». Здесь та секунда, когда Ольга сломалась. Наташа заметила эту слабость Ольги. Истерика Наташи страшна для Ольги. Все это должно быть резко и ясно. Ольга может отойти к зеркалу, ища опоры, держась руками за его края: стоит, как распятая.

Монолог Чебутыкина нужно еще и еще обострять. Когда он говорит: «.. Шекспир, Вольтер... Я не читал, совсем не читал, а на лице своем показал, будто читал», нужен большой контраст: Шекспир, Вольтер, а я не читал. Если нет этого противопоставления, то получается полная бессмыслица. «И та женщина, что уморил в среду, вспомнилась... и все вспомнилось...» — Чебутыкин не случайно говорит это жесткое слово — уморил. Эти последние фразы нужно произносить совершенно трезво. Они должны быть прочитаны, как доклад. Чебутыкин постепенно трезвеет, отдавая себе полный отчет в каждом слове. Это не пьяный лепет, а голос больной, замученной совести. Это тут главное.

После монолога Андрей должен уходить как раздавленный человек. Басилашвили освоил эту сцену, она теперь идет внутренне наполненно, но много лишних движений, нет четкой формы. Пусть Андрей останется один на голом пространстве сцены. Стоя на одном месте, он ищет контакта с сестрами, но чувствует их молчаливое отчуждение. Оно-то и сломило его.

Вернемся к третьему действию.

«Так я говорю: какая это будет жизнь!» Вот здесь Вершинин оглядывается, видит, что Тузенбах спит, Ирина прикорнула у печки, и поэтому все остальное он говорит только Маше. Она слушает его, чуть-чуть улыбаясь. Наверное, она не согласна с его веселыми прогнозами, но не это сейчас главное. Главное, что они почти вдвоем и Вершинину «хочется жить чертовски...».

В эпизоде «Трам-там-там» выезд фурок отменим, но смысл сцены остается прежним: Вершинин и Маша на противоположных концах сцены, друг против друга: у них своеобразный договор, особые позывные. Постепенный переход от напева к разговору.

«Вы такая бледная, прекрасная, обаятельная...» Это еще одно объяснение Тузенбаха, нужно, чтобы это было ясно. Но и оно не достигает цели: Ирина отходит на несколько шагов. Она устала выслушивать объяснения Тузенбаха, они ничего не будят в ее душе. Она чувствует себя не «прекрасной», а «постаревшей», «подурневшей». Именно поэтому Маша, заметив движение Ирины, останавливает Тузенбаха: «Николай Львович, уходите отсюда». Нужен внутренний подход к драматической кульминации ее роли: «Выбросьте меня, выбросьте, я

больше не могу! ...»

Монолог Ирипы сменяется монологом Маши, и драматизм действия нарастает. Нельзя его терять. Ольга не хочет слышать Машины признания о любви, Ирина, наоборот, жадно слушает

184

¶Машу. Маше дапо то, что не дано ей. Лучше страдать так, чем мучиться иссохшей, не знающей любви душой. Здесь союз двух сестер.

Внутренние отношения, конфликты, действия должны быть ясными и непрерывными. Это сейчас главное.

23 декабря 1964 года Прогон четвертого акта.

«Вот сегодня уйдут военные, и все опять пойдет по-старому». Стрельчик произносит эту реплику очень грустно. А Кулыгип все-таки рад, что военные уходят. Он думает, что вот они уйдут и все будет хорошо... Но потом он вздохнет, и станет ясно, что хорошо не будет. У Чехова в этой сцене есть и то и другое.

«Ладно, пересмотрю и, что нужно, подпишу, а ты снесешь опять в управу...» Это финальная фраза Андрея. Она должна звучать более значительно. Тут душевная горечь: подпишу, буду членом земской управы... Здесь и сознание своего падения, и способность отнестись к этому с горькой иронией. Все это нужно выявить.

На этом этапе нам нужно добиться, чтобы действие шло экономно, нужно ужать длинноты, пустые места. Темп спектакля — очень важная вещь. Его нельзя ронять. Когда в четвертом акте уходит Маша (после «журавлей»), Андрей должен взять следующий кусок («Опустеет наш дом») на себя. Так, разумеется, должен делать каждый.

В репетициях мы искали атмосферу каждого акта. Сейчас это нужно закрепить, понять как важную художественную задачу. Ибо вне общей атмосферы Чехова сыграть нельзя. Сейчас нужны коллективные усилия. Каждый должен жить не только своим, но и общим.

Первый акт — тепло, светло...

Второй акт — зябко, прохладно...

Третий акт — душно, жарко...

Четвертый акт — стеклянно, прозрачно...

Первый акт идет в нарастающем темпе. Второй — зябкий, прохладный. Третий — душный, накаленный: трудно дышать. Такая ночь, что нельзя, невозможно молчать. Все, что таилось в душах людей, прорывается с отчаянной силой.

Забота о целом, о поступательном движении акта — сейчас главная забота. Думать о целом — это значит, в конечном счете, думать о сквозном действии спектакля.

Премьера спектакля «Три сестры» состоялась 23 января 1965 г.

Запись репетиций сделана Н. С. Плещинской.

¶У. Шекспир. „Король Генрих IV“

Режиссерские комментарии

-----Для первой встречи с Шекспиром нам хотелось выбрать произведение, не отягощенное театральными штампами, свободное от привычных, традиционных форм исполнения на театральных подмостках. «Король Генрих IV» отвечал этим требованиям. Меня давно привлекала эта хроника и своим огромным содержанием, исполненным глубокого смысла. Парадоксальность дружбы Фальстафа с будущим Генрихом V, острое, пронзительное торжество духа Ренессанса в атмосфере средневековой борьбы за власть, темного честолюбия и мелких распрей, приводящих к бойне,— круг этих мыслей меня давно тревожил и требовал сценической реализации.

...В трактире «Кабанья голова», когда Фальстаф и принц разыгрывают сцену во дворце, Фальстаф, изображая принца, так обращается к королю Генриху IV, которого «играет» сейчас принц Гарри: «Не разлучайте его (Фальстафа) с Гарри, не оставляйте вашего Гарри в одиночестве. Не будет с ним толстого Джека — отвернется от него и весь мир». Эти пророческие слова стали для меня ключевыми для определения главной мысли спектакля. Принц Гарри навсегда остался в литературе благодаря своей дружбе с Фальстафом, он вошел в историю как король Генрих V, но перестал быть характером, образом, шедевром искусства.

«Исправившись», принц обрел власть, но потерял гуманность в своем высоком значении. Честолюбие вытравило человеческое.

Человеческое начало у Шекспира выражает Фальстаф — толстый, трусливый пьяница, выдумщик и лгун, бабник и богохульник. Это сложный ход, подобного ему нет в мировой литературе. Гуманистический идеал, подлинная человечность воплощены в мыслях и чувствах носителя всех пороков. Фальстаф отрицает понятие чести, потому что его призывают умереть во имя формального понятия чести, умереть за короля, погибнуть на войне, которую затеяла одна группа честолюбцев против другой группы честолюбцев. Эта война далека от интересов парода,

186

¶в своей бессмысленности она сокрушительна и жестока, потому что народ проигрывает при любом исходе. В этом смысле Фальстаф самое яркое воплощение народности в творчестве Шекспира. Его отступление от привычных норм поведения — единственно возможная форма протеста против средневековых догматов. В условиях средневековья Фальстаф — эмбрион Ренессанса, в нем — недовольство настоящим, стремление к будущему. Братство в понимании Фальстафа — братство буйное, гулливое, полное фантазии и выдумки. Фальстаф выступает против всяческих шор в человеческом сознании. Отрицая привычные, застывшие понятия, он служит богу естественности. В принце Гарри Фальстаф видит прежде всего человека, вступившего на общий с ним путь отрицания условностей. Трагедия Фальстафа в том, что ему не удалось сделать из этого принца подлинного Человека. Он успел полюбить Гарри. Прогнав Фальстафа, принц вырвал его сердце и растоптал. Но он вырвал сердце и у самого себя, украл у себя нечто важное.

Принц и Фальстаф долгое время существуют вместе. Это один план спектакля. Второй план — король Генрих IV, заговорщики, война. Контраст средневековья и Возрождения, в нем возникающего и его взрывающего изнутри. В результате принц Гарри объединяет эти два плана. Достигнув власти, он лишается свободы. Король и Фальстаф — несовместимы.

В каком ключе должна играть эта хроника? Самое важное — природа контакта со зрительным залом, который определяет решение любого классического произведения. Здесь, в этом спектакле, мы ищем существование в отчужденности. Мы, актеры, показываем вам Фальстафа, Гарри, Хотспера. Мы пользуемся средствами того балаганного театра, который запечатлен, например, в «Гамлете». Этот театр ездит по замкам, дворцам, играя спектакли на дощатых помостах. Это передвижной средневековый театр. Тот же принцип лежит в основе оформления. Но самое важное — выразить этот принцип через актеров, естественно и органично.

Мы все воспитаны в духе психологического театра. Сейчас нужно отказаться от него, чтобы найти иную, новую для нас природу актерского существования. Но, найдя ее, мы должны сохранить в исполнении законы психологического театра, его зерно.

Велико открытие, сделанное в этом направлении Вахтанговым. Представление не имеет ничего общего с представлением и кривлянием. О рациональном зерне театра представления говорил Станиславский, он предчувствовал диалектическое сочетание различных школ. Без представления в буквальном, первозданном смысле слова Шекспира не сыграть.

Жанр пьесы — не трагедия, не комедия, а хроника. Это важное обстоятельство. Исторические события, описанные в пьесе, происходили в действительности. Придуман Фальстаф, однако

187

¶у него есть реальный прототип. Исторические факты мы стремимся отделить от балагана, но существование «истории» и «балагана» на одной площадке должно быть органично.

В соответствии с характером спектакля решается и музыкальное оформление. У Шекспира в ремарках говорится: звучат трубы и барабаны. В нашем спектакле будут только трубы и барабаны. Барабаны держат ритм картины, трубы ведут тему. Между картинами звучат трубы, в картинах — барабаны. Музыку к спектаклю написал талантливый композитор Кара

Караев.

В декорационном оформлении мы также исходили из принципов старинного театра. Итальянский, ярусный театр противоречит природе театра Шекспира. Мы выносим игровую площадку в зал, чтобы как-то преодолеть это противоречие. Место, где обычно висит основной занавес, будет местом для задника. На артистов будут смотреть с трех сторон. Над площадкой-помостом повиснет огромная корона — символ честолюбия. Одновременно эта корона явится одним из источников света. В центре площадки есть подъемник; здесь используется современная сценическая техника, которая поможет быстро производить перемены.

Тема первого акта нашего спектакля — Жизнь, тема второго — Смерть. Каждая из этих тем имеет свою кульминацию. В первом акте это сцена в трактире «Кабанья голова», во втором — конец войны и гора трупов, среди которых находится и притворившийся убитым Фальстаф. Эту гору трупов хочется сделать до предела натуралистической. Хочется уничтожить красоту боя и войны, оторвать Шекспира от Вальтера Скотта. Гений не может любоваться войной ни в одном из ее проявлений.

М. Морозов в конце 30-х годов толковал «Генриха IV» как пьесу монархическую. По его мнению, принц — прекрасный человек, с Фальстафом он резвился, шутил, озорничал, но потом очистился от скверны. Шекспир, вероятно, дает основания и для такого толкования, в этом его емкость. Но сейчас такое решение, на мой взгляд, невозможно.

Внутренний жанр этой хроники определяется сегодня нами как народная трагедия. Она отражает и выражает то, что волновало Шекспира в современной ему жизни. Тема гуманизма, войны, самовластия, пренебрежение интересами народа, жестокость и пассивность — все это волновало Шекспира. Эти проблемы волнуют и нас.

В итоге работы над сценическим вариантом (автор композиции — В. Рецеттер), которая продолжалась до дня премьеры, пьеса «Король Генрих IV» состоит из пролога, одиннадцати картин и эпилога.

Первый акт

1. Тронный зал.
2. Комната принца Уэльского.
- 188
- ¶3. Замок Нортумберленд («Заговорщики»).
4. Трактир «Кабанья голова».
5. У короля.

Второй акт

1. Лагерь при Шрусбери («Переговоры»).
2. У судьи Шеллоу («Рекрутский набор»).
3. Бой.
4. После боя.
5. Покои Генриха IV.
6. Коронация Генриха V.

Пролог

У Шекспира Молву олицетворяет монолог, который произносится одним актером. У нас в спектакле — это многоголовая гидра. Мне не хотелось выпускать актера-чтеца, который прочел бы стихи и ушел со сцены, чтобы больше на ней уже не появляться. Мне хотелось ввести образ Молвы в самую ткань нашего спектакля, облечь ее в чувственную форму и связать с философской концепцией Шекспира. Для меня важным было задать Молву в торжествующе-победном ключе. Прообраз такой Молвы — Ведьмы в «Макбете», многие сказочные персонажи в поздних пьесах Шекспира, которые циничны и всевидящи потому, что познали вечность. Они знают, что все человеческие усилия добиться власти, богатства, любви кончаются смертью. Они выше людей, потому что знают цену их усилиям, но они ниже людей, потому что им недоступны радость бытия и вера в жизнь. Вакханалия в начале спектакля, грубоватый смех, ирония всезнаек, олицетворяющих Молву, всегда готовую соврать и предать, должна мобилизовать зрителей на активное соучастие в спектакле, на самостоятельность в оценке

героев и событий.

Толпа не то женщин, не то каких-то бесполох существ врывается на сценическую площадку с дикими воплями и криками, она кружится в дикарском танце, как бы торжествуя при мысли о том, что вот сейчас вы увидите еще один спектакль, где человеческая глупость и суетность приведут к новым бедам. Это плесень земли, у которой есть одно преимущество — бессмертие и знание, жалкое бессмертие и жалкое знание. Затем эти существа удаляются, чтобы появиться в прорезях театрального занавеса. Весело, как клоуны, они говорят о повторности вещей, о том, как лжет молва, как она путает карты, сотрясая мир всеобщей неосведомленностью.

В прологе хотелось задать камертон трагикомедии.

189

¶Тронный зал

Контраст с прологом. Средневековый аскетизм. Внешний покой и глубоко скрытая бурная игра страстей. Заговор уже возник, хотя и не сформирован. Отказ Гарри Перси-Хотспера вернуть шотландских пленных, захваченных им в сражении,— неслыханная дерзость. Тут не простая ссора. Воин Гарри Перси уже никогда не будет своим мечом отстаивать интересы короля. Это переломный момент. Надо с самого начала дать накал страстей, непримиримость интересов. Семейство Нортумберлендов, некогда возведших Генриха IV на престол, уже давно копит в себе недовольство королем. Они слишком мало получили за тот риск, на который шли в свое время, помогая Болингброку незаконно захватить власть. Сейчас они враги, и король не может не чувствовать это с самого начала. Вустер, напомнив Генриху о заслугах своего семейства, провоцирует гнев короля, и тот изгоняет его на глазах у всех. Это сильный толчок для заговорщиков. Чаша терпения переполнилась. Король дал повод. Надо так сыграть эту сцену, чтобы стало ясно: если бы повод нашелся не сегодня, он нашелся бы через три дня. Король чувствует сопротивление еще до начала действия, поэтому он особенно строг в соблюдении придворного этикета. Поэтому он то входит в комнату, то выходит, заставляя своих вчерашних друзей, немолодых людей, вставать на колени, подыматься и снова опускаться. Подлинная сила и власть уходят от него, и ему надо хотя бы использовать внешние атрибуты власти, условный пиетет, привычный ритуал.

После ухода короля окончательно определяются участники заговора. Вустер, Хотспер и его отец культивируют в себе ненависть к королю. Вустер, этот «серый кардинал», который предпочел бы стряпаться за сцину своего воинственного и непримиримого племянника, открывает свои карты. Он борется за безоговорочное участие в заговоре Перси. Каждый здесь думает лишь о своих корыстных, мелких интересах, здесь чисто условный конфликт, он основан на оскорбленных самолюбиях, на непомерном честолюбии. Никто не думает о реальных последствиях той междоусобицы, которую затевает.

Комната принца Гарри

Может быть, это самая трудная сцена из всей хроники. Здесь задаются отношения принца с Фальстафом, здесь открывается характер этих отношений, очень сложный, противоречивый, необычайно важный для всего спектакля.

Отношения между принцем и старым Фальстафом, работая над сценическим воплощением которого необходимо освободиться от его легендарного литературного «авторитета», основаны на том, что они не могут обходиться друг без друга. Они понимают друг друга, это немало и встречается гораздо реже, чем принято

190

¶думать. Принца привлекает в Фальстафе его «диковинность», пренебрежение установленными нормами жития средневековой монархической столицы, человеческая талантливость, интеллектуальная находчивость.

В этой сцене очень важно добиться импровизационности диалога, изобилующего образами и сравнениями. Должно быть ощущение неисчерпаемости острот и шуток. Это вообще свойственно Шекспиру, небольшой диалог которого иногда кажется переполненным поэтической образностью. Актерам надо получать удовольствие от этой игры словами, от

способности своего мозга изобретать сравнения, метафоры, синонимы, афоризмы, надо купаться в словах, упиваться своей способностью импровизировать. Необходимо сделать эти диалоги «своими» и вести их свободно, легко, без натяжки, каждый раз радуясь сделанному ходу.

На этот раз Фальстаф решил дать несколько полезных наставлений наследнику престола, будущему королю.

— Так вот, душенька, когда ты взойдешь на престол, позаботься, чтобы нас, рыцарей ночного часа, не звали грабителями среди бела дня. Заведи для нас другой титул — телохранителей темноты...

— Кстати, душенька, когда ты сделаешься королем, неужели в Англии не отменят варварского обычая вешания и закон по-прежнему будет сковывать молодую предприимчивость? Слушай, когда ты воцаришься, не вешай, пожалуйста, воров...

Принц соглашается с ним, развивает содержание фальстафов-ских тирад. Но в конце каждой его реплики звучит нечто неприятное для Фальстафа: упоминание о виселице, проект о назначении Фальстафа не судьей, а палачом. Фальстаф вынужден бросить эту тему и сделать новый ход: «Послушай, Гарри, перестань развращать меня». Эта эскапада искренне развеселила принца. Такой ход несомненно больше подходит шуту, пусть и весьма приближенному к принцу, нежели дерзкие рассуждения о будущем правлении, даже преподносимые в виде шутки.

Принц Гарри сам не отдает себе отчета в том, что не допускает полной дружеской близости с Фальстафом, отводя ему роль всего лишь любимого интересного шута. Эти оттенки не остаются незамеченными Фальстафом, но пока они его тревожат лишь слегка, заставляя делать все новые ходы, многократно проверять свои догадки. Для Фальстафа очень важна дружба с принцем, он полюбил его, в привязанности принца видит подтверждение своих жизненных принципов и своего человеческого достоинства. В то же время он понимает, что должен постоянно давать новую пищу пресыщенному воображению Гарри, постоянно занимать и развлекать его. Поэтому предложение появившегося Пойнса оказывается как нельзя кстати — ограбить купцов, что может быть веселее! Да еще в компании с принцем, при котором все наверняка пройдет безнаказанно! Но принц отказывается: слишком простой ход! И лишь когда Пойнс в отсут-

191

ствие Фальстафа предлагает соединить ограбление с розыгрышем самого Фальстафа, Гарри охотно соглашается. Разыграть Фальстафа, а потом услышать его вранье! Это уже истинное удовольствие. Пойнс «играет» на шутовском положении Фальстафа, именно так и рассматривая его роль во взаимоотношениях с принцем. Но он не может оценить интереса принца к тому, что можно назвать игрой воображения Фальстафа. Гарри заранее знает, что рассказ Фальстафа о том, как он ограбил купцов и как затем ограбили его самого, выльется в каскад фантазии, неожиданных взлетов ума и поэтического воображения.

Монолог принца «Я всем вам знаю цену» на первых порах мы предполагали отнести дальше: не хотелось так скоро открывать истинные помыслы Гарри. Но могучая сила шекспировской логики убедила нас в том, что монолог на месте. Надо сразу же задать характер принца, иначе он долго будет казаться просто хорошим парнем, не хватит дистанции для того, чтобы увидеть, как накапливаются в нем те качества, которые привели к предательству. Такие писатели, как Толстой, Достоевский, Шекспир, могут в самом начале открыть то, что другой будет приберегать до конца. У них суть дела не в сюжете, а в исследовании тончайших изгибов человеческого характера, человеческой души. Очень важно, что принц уже с самого начала смотрит на общество Фальстафа и других как на временных попутчиков в своей жизни.

Замок Нортумберленд

У заговорщиков есть все — отвага, решимость, ненависть к королю, есть даже благословение архиепископа, но... нет взаимного согласия.

Первая схватка — Перси и Глендаур. Даже в этой среде «рыцарей средневековья» Глендаур, с его комической самовлюбленностью, упоением своей особой миссией на земле,

выглядит нелепым: «При рождении моем на свет земля дрожала и пылало небо». Этот человек раздражает Перси тупой самоуверенностью, сквозящей в каждом слове. Раздражение помогает Перси скрыть собственную неуверенность, неудовлетворенность заговором, в котором каждый, в том числе и Перси, преследует личные, корыстные интересы. Перси остро чувствует обреченность заговора. Здесь Шекспир, как и в других своих хрониках, говорит об инерции принятого решения, о том, что, взявшись за какое-либо трудное дело, герой тем энергичнее и смелее себя ведет внешне, чем глубже его сомнения. Выпущенная стрела несется к намеченной цели, хотя стрелок, натягивая тетиву, уже понимал, что битва проиграна. У Перси это проявляется в том ожесточении, с каким он нападает на Глендаура, понимая в глубине души, что ради желанного единства можно бы и простить какие-то слабости человеческие. ...

192

¶ Второе, еще более красноречивое свидетельство обреченности заговора — дележ карты Англии. Оказывается, позитивная программа заговора сводится к тому, чтобы поделить страну на «три равных, одинаковых куска». И снова, пожалуй, один Перси ощущает мелочность и ничтожность такой программы. Но ничего позитивного он предложить не может и начинает торговаться за свой надел. Он сознательно обостряет конфликт. Тут не природная горячность, а неудовлетворенность сотоварищами по заговору, ярость от бессилия что-либо изменить. Примирение состоялось. Но вся атмосфера картины противоречит заключительным словам сцены:

М о р т и м е р. Все заодно. Друзья дают согласие.

Начало обещает нам успех. Х о т с п е р. Итак, в поход. Настал разгар борьбы.

Только умный Вустер, ощущающий всю историческую иронию происшедшего и будущего, заключает сцену короткой репликой, по значению равной большому монологу: «Так хочет время. Мы его рабы».

Важно почувствовать особенность шекспировской мысли. Шекспир тонко ощущает связь времен и человеческих поступков. Каждый шаг его героев продиктован вечно движущимся временем.

Трактир «Кабанья голова»

Это самая большая по протяженности картина в нашем спектакле. Она метафорична — островок жизни в море смерти.

В то время как честолюбец Перси прокладывает себе путь к тому, чтобы стать в английском королевстве «единственным и первым», его соперник, законный наследник английского престола, обосновался в кабаке среди проституток и жуликов, «рыцарей ночного часа», которые наводят страх на мирных лондонских обывателей.

Если во второй картине мы видели Фальстафа в гостях у принца, то здесь принц гостит в логове Фальстафа. Тут фактический дом Фальстафа, он его подлинный хозяин. Авторитет Фальстафа в глазах хозяйки заведения миссис Куикли вырос особенно с тех пор, как Фальстаф ввел сюда принца Гарри. Это подняло акции Фальстафа и как мужчины и как человека, который действительно не чужд самому высшему обществу.

После мрачного замка Нортумберлендов, где заговорщики делили «шкуру неубитого медведя», хотелось бы дать в этой сцене кульминацию разгула, пьяного, бесшабашного, сдобренного крепким словом и остроумием. Какова бы ни была эта жизнь, это царство Фальстафа, это маленький оазис Ренессанса. Здесь побеждает ум, шутка, находчивость, здесь нет средневековой скованности и ханжества. Кто весел и беспечен — к нам! Принц

193

¶ Упивается этой атмосферой в ожидании своего звездного часа. Он копит внутреннюю силу в этом здоровом чаду.

Картина должна начаться сразу с очень высокой ноты. Принц безоглядно веселится, ожидая Фальстафа, предвкушая плоды удавшегося розыгрыша. И дальше все идет как по маслу. Фальстаф ведет себя так, как и предвиделось, он с истинно шекспировским лукавством подыгрывает своему любимцу, заставляя его восхищаться своей находчивостью и изворотливостью своего ума в самых, казалось бы, безнадежных положениях. Сцена

розыгрыша Фальстафа превращается в его торжество. Фальстаф победил, его остроумие оказалось намного выше, чем розыгрыш, придуманный Пойнсом. Здесь — апогей веселья, последний всплеск безмятежности. Танец и песня венчают пиршество. Песня должна быть предельно свободной, даже разнузданной, без сдерживающих границ.

Переломный момент сцены — известие о войне. До этой минуты тема короля и заговора шла параллельно с темой Фальстафа и принца. С момента сообщения о войне, взвинтившего принца гораздо больше, чем он это показывает, происходит драматургическое соединение двух тем. Мысли Гарри отныне идут в ином направлении — близится ответственный момент, когда Гарри может доказать всему свету, что он не тот, кем кажется. Сейчас он собирает в себе всю силу личной ненависти к Перси, все свое властолюбие, которое проявится в самом конце сцены, после инсценированной игры в короля и принца. Трудность для актера состоит в том, чтобы избежать при этом внешнего «разоблачения». Изменения, происшедшие в Гарри, должны выразиться лишь в появившейся сосредоточенности, предельно экономно и лаконично: может быть, не столь экспрессивны теперь его движения, может быть, он ненадолго «отключился», думая о ближайшем будущем, о неизбежном столкновении с основным своим врагом — Перси, о том, как он озадачит «свет» своим превращением. Важно помнить, что в этой войне, в этом столкновении двух лагерей — короля и заговорщиков, каждый думает лишь о себе, о корыстных, эгоистических интересах. Здесь нет правых. Прав только Фальстаф с его отрицанием существующего порядка. То, что Фальстаф не принимает ничего всерьез, смеется над условностями современной ему жизни, гуляет и пьянствует наяро-палую, фантазирует и веселится, — выражает отношение здорового начала к ложным, надуманным человеческим установлениям и заботам. Это единственная форма протеста в тех условиях. Шекспир здесь идет как бы обратным ходом — порок осуждает добродетель. Добродетель оборачивается злом, а порок, или то, что в обывательском понимании слывет пороком, обретает огромную философскую и историческую ценность и остается жить в веках.

Импровизация Фальстафа и принца на тему, что будет, когда принц явится к вызвавшему его королю, — одна из основных сцен

194

Спектакля. Прежде всего тут надо передать всю красоту шекспировского стиха, всю мощь и живость образов, поэтических переходов, смесь серьезного и комического.

В этой короткой сцене-импровизации актерам нужно пройти путь от брехтовского остранения до глубочайшего переживания. Сначала принц изображает себя самого, а Фальстаф — короля. Затем они меняются ролями: принц изображает Генриха IV, и, так как он знает его намного лучше, чем Фальстаф, он почти буквально повторяет его жесты, повадки, интонации. Это веселая игра-представление. Но ситуация сейчас осложнилась, ибо с того момента, когда принц узнал от Фальстафа о войне, его внутреннее состояние резко изменилось. Поэтому он от имени короля говорит о Фальстафе все, что думает. А думает он примерно то же самое, что и король. Фальстафа настораживают новые ноты в интонации принца: нагромождение обвинений не походит на знакомые, каждодневные шуточные тирады. В этот момент сообщают о приходе шерифа. Но Фальстафа сейчас гораздо больше беспокоит поведение принца. Подтвердились его давние сомнения, его интуитивные предчувствия стали более осязаемыми. Принц не понял его воистину пророческих слов, выходящих за рамки данной сцены и даже всей пьесы: «Не разлучайте его (то есть Фальстафа) с Гарри, не оставляйте вашего Гарри в одиночестве. Не будет с ним толстого Джека — отвернется от него и весь мир». Так и случилось, если обратиться к нравственно-этическому смыслу произведения, которое осталось жить в веках благодаря, в первую очередь, Фальстафу. Не принц Гарри, будущий король Генрих V, обессмертил Фальстафа — напротив, Фальстаф обессмертил своего коронованного партнера.

Краткий «конспект» отношений принца к Фальстафу — в трех фразах: «Я всем вам знаю цену», «Ничего не поможет. Я прогоню его», «Прохожий, кто ты, я тебя не знаю». Это путь принца Гарри к королевской короне, к благочестию и предательству. Торжеству честолюбия сопутствует отказ от человечности.

Эту неизбежность надо передать всем поступательным ходом событий в спектакле. В ней

— объективность, которая выше любых субъективных намерений принца. В сцене игры Фальстаф должен встревожиться не столько за себя, сколько за принца. Ему жаль проделанной работы (если можно так выразиться), второго принца уже не будет в его жизни, этот единственный. Фальстафу искренне жаль затраченных усилий. Ему казалось, что они пошли впровод, что он нашел ученика, истинного друга.

Оставшись в финале сцены один, принц возвращает нас к сюжетному ходу событий. Все, что он накопил к этому моменту, выражается в короткой страстной реплике:

Страна в огне, и Перси манит власть, И мне или ему придется пасть!

195

¶Тронный зал

В последовательном ходе истории выяснилось, что король Генрих IV, правитель Англии XV века, был более прогрессивен, чем его противники, богатые лорды, которые тянули страну вспять, к феодальной раздробленности.

Король Генрих IV силен стремлением объединить государство. Всю жизнь он был убежден в своей способности сделать это. Даже тогда, когда еще не был королем и не имел шансов на корону. Значительностью цели он не раз успокаивал свою совесть, совесть человека, незаконно занявшего английский трон. Он убеждал себя в том, что сильный, энергичный, умный человек наверняка принесет больше пользы Англии, чем слабая, рефлексирующая, поддающаяся влияниям личность вроде Ричарда II.

Коллизия Федора Иоанновича и Бориса Годунова. При всей разности исторических характеров и ситуаций их объединяет нравственное содержание, сообщенное им искусством.

«Несчастное, большое королевство... Что станет с ним, когда меня не будет?» — отсюда мысль короля идет к принцу Гарри, к законному наследнику незаконного короля. Насколько предпочтительней кажется королю Гарри Перси — не то что беспутный, вялый, распущенный, далекий от придворных дел и забот принц Гарри. Зачем он жил, если некому передать престол? Это заботит короля больше, чем заговор.

Минута слабости, явное физическое недомогание, которое приведет потом к смерти, является здесь выражением духовного недуга. Сценически выгодно перед решительной схваткой с мятежниками показать слабого, удрученного короля — ведь впереди у него победа. Король не покажет этой слабости своим сподвижникам или врагам, но Шекспир заставляет его обнаружить эту слабость перед зрителем, наедине со зрителем, с самим собой.

Вообще герои Шекспира большеверяют зрителю, чем своим партнерам. Шекспир начисто лишен резонерства.

Заговор не тревожил бы так короля, если бы не отягощающие мысли. В свое время он предал Ричарда, теперь бывшие друзья, соратники предают его. Неудачный наследник. Нет умных, любящих, преданных людей. «Несчастное, большое королевство» следует читать и так: «Несчастный, больной я». Король жалеет самого себя.

Принц Гарри является по вызову отца, как всегда развязный, настроенный игриво. Сегодня даже более, чем обычно, так как ему есть чем удивить отца. Сегодня он должен открыться, преподнести сюрприз. Все поведение Гарри основано на предвкушении этого сюрприза. Он может задеть камердинера, незаметно ударить брата Джона. С предельно ханжеским выражением «первого ученика», с огромным внутренним вызовом он преклоняет колена перед королем-отцом. Но отец еще ничего не знает про сюрприз, он видит прежде всего нахала и в этой ситуации не

196

¶выдерживает, срывается. Эту сцену надо довести до крайней остроты — король сбивает стоящего перед ним сына сильнейшим, неожиданным ударом. Драма короля еще и в том, что он любит своего беспутного сына. В этом поединке выигрывает принц. Потерявший самообладание король с тревогой вглядывается в поверженного сына, а принц, утирая кровь, глядит на отца с издевательской улыбкой превосходства: «Но боже, до каких пределов восстановили вас против меня!»

Здесь Гарри впервые раскрывается отцу. Короткий монолог должен быть исполнен такой

силы убежденности, которая сделает слова короля «Тебя командующим я назначаю» единственно возможными, необходимыми.

Эта сцена тоже очень сложна для исполнителей, потому что «дистанция» для резких конфликтов, контрастных переходов, поворотов чрезвычайно мала. Если к моменту монолога у исполнителя роли принца не накопится предельной ненависти к Перси, снова вставшему на пути, горячего желания убедить отца в своей истинной сущности, готовности выдержать борьбу не на жизнь, а на смерть, то монолог «Все будет, вы увидите, не так» прозвучит неубедительно для короля.

Эта картина завершает первый акт спектакля.

Лагерь при Шрусбери

Лагерь мятежников стоит против лагеря короля. Идут переговоры. В ходе этих переговоров должно казаться, что вот-вот наступит мир, что нет серьезных причин для развязывания кровавого боя. Но механизм войны запущен, самолюбия накалены, другого выхода нет. Переговоры — ритуал, соблюдаемый со всеми необходимыми атрибутами. Сложное ощущение: с одной стороны, по логике здравого смысла, должен быть мир, с другой — мир уже невозможен, потому что раскинуты два лагеря, оружие готово и ждет воинов. Даже если бы не было Вустера и его предательства, нашлось бы что-то другое, что подтолкнуло бы события в неизбежном направлении. И все же очень важна сцена Вустера и Вернона — послов мятежников, где Вустер решает скрыть от Гарри Перси мирные предложения короля. Ему удастся склонить к этому и Вернона. Вустер понимает, что для него самого есть только один шанс спасти свою жизнь — это война. Он запугивает Вернона ответственностью за уже содеянное. И он прав: король неискренен в своих миролюбивых речах. Здесь личное «подгоняет» социальное, эгоизм индивидуума принимает фатальный масштаб.

Сцена Вустера и Вернона — последняя минута мирного состояния английского королевства и всего живущего в нем. Тут конец мира и начало войны одновременно. Сыграно это должно быть лаконично и крупно. Двое, Вустер и Верной, — одни на огромной пустой сцене.

197

¶ У судьи Шеллоу

После напряженной предгрозовой обстановки мы попадаем в безмятежный мир склероза и маразма. Этот мир — дом судьи Шеллоу. Вместе со своим другом Сайленсом, тоже судьей, он занят абсолютно прозаическим делом. Хочется, чтобы их занятия носили сугубо немужской характер. Они перебирают пряжу, от нее идет пыль, они чихают. Эта картина должна прерывать ход военных интриг именно в этом месте, по шекспировскому принципу: «В то время как...» В то время как накаляется атмосфера возле Шрусбери, которое скоро станет историческим полем брани, в летнем зное старой английской провинции два маразматика препираются друг с другом по самым пустяковым поводам. Ничего не происходит. Абсолютно ничего. Конфликт между собеседниками носит откровенно детский характер. Это хочется подчеркнуть бесконечным повторением одной и той же темы. Каждый из судей видит промахи другого, но абсолютно слеп по отношению к промахам собственным. Вопросы Шеллоу относительно цен на овец и волов должны пронизывать всю сцену. Шеллоу ничего не способен запомнить. При этом и от него и от Сайленса веет невиданным комплексом собственной полноценности. У них апломб первооткрывателя, мудреца. Здесь надо добиться комического несоответствия важности манер и ничтожного содержания беседы. Одна из самых пронзительных тем шекспировского творчества — тема смерти, разработанная Шекспиром во всех жанрах, от комического до трагического, — здесь выражает философские притязания стариков. Реплика «Все там будем», многократно повторенная, должна вызвать комический эффект. Они больше абсолютно ничего не могут сказать на эту тему. Ничего, кроме этого трюизма — «Все там будем». Кроме того, вся сцена должна рождать такое ощущение, что Сайленс и Шеллоу уже «там», где-то там, где «все будем», что их мир — уже потусторонний.

Эта картина необычайно важна для спектакля, хотя сюжет прекрасно обошелся бы и без нее. Тут можно провести аналогию с третьими актами таких пьес А. Н. Островского, как

«Доходное место» или «Последняя жертва». Многие театры исключают их при постановке на сцене, никак не нарушая сюжета пьесы, но при этом они обедняют философский смысл вещи, социальный анализ общественных явлений, раскрываемых писателем в остра-ненной, нарочито сгущенной форме. Ведь тут и есть тот социальный фон, который отличает классическое произведение от многих ремесленных поделок, построенных на сходном сюжете.

Два старика беседуют, почти не глядя друг на друга, они блаженствуют на солнышке, наслаждаясь старческим покоем. Каждому исполнителю надо создать свой микромир. Тут почти сказочная идиллия. Реальная жизнь врывается в отдельных репликах о Фальстафе, с которым, оказывается, Шеллоу вместе учился и проказничал в колледже, о рекрутах, которых в этих местах на-

198

¶бирает Фальстаф. Значит, эти божьи одуванчики имеют какое-то отношение к войне, к солдатам, решают чью-то судьбу... Страшноватые нотки не должны нарушать общий комедийный настрой сцены, но все-таки они начинают звучать все более и более отчетливо. Появление Бардольфа и его обычное для бодрого человека приветствие, которое прервало неторопливый, в духе абсурдистской пьесы, ход диалога, должны напугать судей до полного оцепенения. Бардо尔夫у придется выводить их из состояния шока. Любое внешнее раздражение действует на них примерно так, как разрыв снаряда. Фальстафа забавляют эти старички, и в то же время его раздражают задорные воспоминания Шеллоу, которые не имеют ничего общего с истиной. Фальстафу, который сохранил юношескую живость ума, всю остроту эмоций и фантазии, неприятно духовное оскудение своего сверстника. Хорошее настроение возвращается к нему только тогда, когда он вспоминает, что Шеллоу и в юности был немногим лучше. Изъявлениями полной преданности, которую особенно бурно проявляет Сайленс, Фальстаф, однако, не брезгует. Он даже обещает представить обоих стариков ко двору, если, конечно, они «одождат» ему тысячу фунтов «на хлопоты».

Появляются рекруты. Пять человек — пять разных проявлений животного страха. У одного страх выражается в безудержной храбрости, у другого — в полном отупении, у третьего — в унижительных просьбах отпустить. Эти маленькие роли имеют большое значение для смысла всего спектакля. Надо сделать пять запоминающихся фигур, пять конкретных характеров. Тема войны предстанет тут еще в одном ракурсе — так вот, оказывается, кто будет драться и умирать во имя разбушевавшихся честолюбий! Вот оно, пушечное мясо! Эти люди не зря боятся — они обречены. Лучше других это понимает Фальстаф, и отпустить пару рекрутов домой за небольшую мзду для него совершенно естественное благодеяние. И отпускает он самых лучших, самых здоровых. Не все ли равно Фальстафу, кто будет пушечным мясом в этой безразличной ему, ненужной войне?

Вся сцена должна строиться по принципу рондо. В конце — снова маразм, те же слова. Но уже не так безоблачна картина, как казалось в начале. Идиллия разрушена.

Бон

Сцена в стане мятежников должна начинаться с очень высокой ноты, чтобы вернуть нас к войне самым решительным образом. «Король прощать нас вовсе не намерен» — эти слова Вустера действуют на Перси, как удар хлыста. «А вы просили? Боже упаси!» Это сигнал. Боевой приказ. Минута прощания — и первая атака мятежников начинает битву при Шрусбери.

Бой надо лишить всякой красоты, показать его как можно более реально: схватки должны быть трудными, изнуряющими,

199

¶обнаженно жестокими. Люди выходят не фехтовать, а уничтожать друг друга. В каждом поединке один должен быть убит. Ощущение непримиримости должно нарастать — от поединков Дугласа с двойниками короля до решающей, смертельной схватки принца Гарри с Перси Хотспером.

Поединки — крупные планы войны. Им предшествует общий план — две фронтальные атаки враждующих армий. Если войско под командованием Перси наступает на невидимого зрителю противника спиной к нам, в глубину сцены, то атакующие королевские войска

движутся как бы на зрительный зал. Так задается начало сражения. Машина смерти пущена в ход. До последней минуты должно казаться, что бойню легко было предотвратить. Но, коль скоро бой начался, в его железных ритмах надо выразить неизбежность и закономерность. Противоестественное становится естественной реальностью. Единственный, кто не поддается неизбежности,— это Фальстаф. И на войне его голос звучит протестующе. Фальстаф всюду таков, каков он есть на самом деле, и мы не намерены смягчать его трусость, недобросовестность.

Однако Фальстаф — единственный человек в хрониках Шекспира, который не поддается военному гипнозу. Стоит ему на сцене заткнуть уши — наступает тишина. Да и что это за война? Какую цель она преследует? Что изменит она для живых? Во имя чего надо умирать? Чтобы Перси и его родственники поделили страну на «три куска»? Или чтобы власть короля еще более укрепилась? Именно в этом смысл сочного, эмоционального монолога о чести как о пустом звуке, смысл подчеркнута невоенного поведения Фальстафа на войне. Он один идет не в ногу, но в данном случае именно поэтому он успешнее всех прошагал несколько столетий и пришел к нам — со своей могучей плотью и ясностью насмешливой мысли.

Рыцарь смерти Дуглас и рыцарь жизни Фальстаф — два полюса этой войны. «Г-

После боя

Сцена усеяна трупами. Эта картина должна возникнуть внезапно, из темноты. После боя, после сражения — уродство войны. Корона становится ярко-красной, а труба ведет медленную, спокойно-элегическую, даже трагическую мелодию. Это одна из кульминационных сцен спектакля. Торжество смерти. Наступает момент, когда победитель определяется, успокаивается, перестает убивать, а побежденный отступает. Никто не «убивает» на сцене так много, как Шекспир, и тем не менее никто не разрабатывает тему смерти с такой гуманистической глубиной. Здесь Шекспир намного опередил свое время. Смерть у него материалистична — до натуралистического ощущения распада. Перед смертью у Шекспира все равны — и король и нищий.

200

¶— Где Полоний?

— На ужине... Не там, где он ест, а там, где его едят...

— Так король может пропутешествовать по кишкам нищего.

Эти образы, рожденные мыслями о смерти и получившие наиболее глубокое выражение в «Гамлете», находят развитие почти в каждой пьесе Шекспира. Вот и в «Генрихе IV», умирая, Перси говорит:

— Теперь ты, Перси, — прах, Теперь ты — пшца...

«Червей, хотел ты, видимо, сказать?» — продолжает принц, умертвивший своего главного врага-соперника. И дальше — также очень характерное для Шекспира: «Прощай, храбрец, прощай, большое сердце». Это уважение к мертвому, признание его заслуг, равноценное памятнику тому, кто погиб в честном поединке. Если ты сражался с врагом, которого уважал, значит, ты мог быть на его месте. Мертвый уже не враг, а жертва судьбы, стечения обстоятельств, которые уже не зависят от воли того или иного человека. Поэтому у Шекспира смерть одного человека всегда равна множеству смертей. Гаснет солнце в глазах, перестает биться сердце, слабеет рука, коченеют ноги — осязаемо уходит жизнь, целый мир. Единственный или повторенный многократно — не имеет значения. Смерть одного влечет смерть десятков, сотен тысяч. И с каждым уходит целый мир. Сцена после боя должна быть элегичной. Здесь же и Фальстаф со своим притворством. Он прикидывается мертвецом ради жизни. «Воскреснув», он обвиняет мертвых в притворстве — «они притворяются людьми, когда перестают быть ими». Нельзя забывать, что это написано четыреста лет тому назад. Богохульство Фальстафа, его почти непристойный «бой» с мертвым Перси на фоне горы трупов — одна из кульминаций трагикомического разрешения темы смерти в творчестве Шекспира.

Чудовищный праздник смерти — вот итог честолюбивых притязаний людей, пытающихся бороться с исторической предопределенностью.

Победили король и его сын Гарри. Они с самого начала были «обречены» на победу как

носители закономерности социального прогресса.

Поноп короля Генриха IV

Еще десять лет после битвы под Шрусбери прошли для короля в борьбе с заговорщиками, в яростном утверждении абсолютной королевской власти, в тревожных думах о будущем наследника и трона. Ничего существенного не произошло. Поэтому временная отбивка в спектакле почти отсутствует. Существенное начинается с болезнью короля. По мере того как крепнет королевская власть, все больше хиреет сам король. В этой картине,

201

¶в спальне умирающего короля, нет радости победы и силы. Чем ближе к смерти, тем яснее осознает король суетность стремлений к власти. «Как странно! От хорошего известия мне стало хуже!» Приближаясь к смерти, Генрих IV становится все тоньше, прозорливее, духовнее. Его занимают проблемы нравственные, и в этой связи поступок сына, унесшего корону, становится для него проявлением «нелюбви», поступком, нарушающим норму отношений сына с отцом. И все же отцовская любовь и королевская гордость родоначальника новой династии настолько велики, что король, простив похищение короны, даже как бы забыв об этом, спешит передать свой королевский опыт.

Глупец, тебя раздавит бремя власти, А ты так жадно тянешься к нему.

Несмотря на такое предупреждение, король понимает, что сразу после его смерти сын все же станет королем, и королем законным. В этом его основная заслуга перед сыном. Став незаконно королем Генрихом IV, он дает Англии законного короля Генриха V, а сыну передает корону Англии как законному наследнику. Бремя незаконной власти, которое Генрих IV нес на себе на протяжении многих лет, не коснется сына. Его заботы будут другими.

Эта сцена не только завершает тему отца и сына — она, по существу, подводит итог всей нравственной концепции пьесы и подготавливает финал с предательством. То, что принц предал Фальстафа в заключительной сцене коронации, заложено уже здесь.

Некоторые поклонники принца Гарри и короля Генриха IV упрекают нас в излишне жестокое решение этого характера. Мол, и корону он унес «просто так» — подумал, что отец действительно мертв, и взял то, что ему принадлежит по праву, и объясняет он свой поступок королю столь убедительно, что даже обиженный, проснувшийся для того, чтобы вскоре умереть уже на самом деле, король прощает сына и даже говорит о том, что своим объяснением принц еще прочнее завоевал его любовь. Да и Фальстафа молодой король подвергает изгнанию не столь серьезно, давая ему возможность исправиться и вернуться. Мы, дескать, упростили сложную фигуру принца Гарри, лишили его «положительности».

Что касается отношений Генриха V и Фальстафа, то ведь существует следующая часть хроники, где говорится о жалкой, одинокой смерти Фальстафа, прочно забытого королем. Нам могут возразить, что Фальстаф не исправился. Но он не исправился с точки зрения короля, подчинившего свою жизнь государственным задачам целиком и полностью. Забытый им Фальстаф остался в нравственной оппозиции. Почему же мы должны разделять точку зрения короля, а не Фальстафа? Почему мы сегодня, в XX веке, должны проявлять верноподданнические чувства по

202

¶отношению к английскому правительству XV века? Екатерина II и Николай I тоже многое сделали для укрепления государства Российского, но сегодня мы не пересматриваем с этих позиций свое отношение к Радищеву или Пушкину. Надеюсь, никогда не пересмотрим.

Фальстаф, разумеется, не Радищев и не Пушкин, но он, так же как и они, самим фактом своего существования разрушал нормы королевской власти.

В соответствии с этим решается и сцена с похищением короны. Как мало слов находит принц для своей скорби, решив, что отец умер! И, напротив, как торжественно и самозабвенно играет он с короной! Примерив корону, принц восклицает: «Вот это как!» В этот момент над сценой снова «зажигается» большая корона. На сцене две короны. Это не символ власти, а метафора честолюбия. Вот он, предел мечтаний. Торжество короны оборачивается гибелью человека. Тут должна быть усмешка, трагикомическая ирония. Принц, умный, расчетливый,

выдержанный, умеющий ждать своего годами, поторопился, едва прикоснувшись к желанной игрушке своих мечтаний. Чем обаятельнее, остроумнее, живей будет принц на протяжении спектакля, тем горше должен быть этот момент превращения принца в короля. Стыд перед отцом помогает ему найти горячее, убедительное оправдание. До конца ли оно убедительно для умирающего отца и короля? Думаю, что нет... Но что остается королю, как не благословить своего энергичного сына? Это его победа. Пиррова победа.

Одна из глав романа Достоевского «Бесы» называется «Принц Гарри». Там есть такое место. «Но очень скоро начали доходить к Варваре Петровне довольно странные слухи: молодой человек (речь идет о Николае Ставрогине.— Г. Т.) как-то безумно и вдруг закутил. Не то чтоб он играл или очень пил: рассказывали только о какой-то дикой разнузданности, о задавленных рысиками людях, о зверском поступке с одной дамой хорошего общества, с которою он был в связи, а потом оскорбил ее публично... Прибавляли сверх того, что он какой-то бреттер, привязывается и оскорбляет из удовольствия оскорбить. Варвара Петровна волновалась и тосковала. Степан Трофимович уверял ее, что это только первые, буйные порывы слишком богатой организации, что море уляжется и что все это похоже на юность принца Гарри, кутившего с Фальстафом, Пойнсом и мистрис Куикли, описанную у Шекспира. Варвара Петровна на этот раз не крикнула: «Вздор, вздор!», как повадилась в последнее время покрикивать очень часто на Степана Трофимовича, а, напротив, очень прислушалась, велела растолковать себе подробнее, сама взяла Шекспира и с чрезвычайным вниманием прочла бессмертную хронику. Но хроника ее не успокоила, да и сходства она не так много нашла».

Великий поклонник Шекспира, Достоевский высмеивает эту лестную для Ставрогина аналогию, потому что видит за сложно-

203

¶стью принца верность единому жизненному стремлению, некую стройность программы, которая отнюдь не лишает характер принца многокрасочности, а придает ему неповторимость. «Исправившийся» принц вряд ли был бы интересен Шекспиру, так же как и в самом деле сошедший с ума Гамлет. Здесь другой ход, далекий от воспитательных целей Степана Верховенского. И принц Гарри и Ставрогин от начала и до конца верны себе. Это, и только это их объединяет. В остальном их сходство — кажущееся, внешнее.

Коронация Генриха V

Краткая заключительная сцена коронации подводит давно назревший итог происходящему.

Непрекращающийся колокольный звон и пробегающие по сцене горожане должны задать торжественность события. Постепенно людей на сцене становится все больше. Последними являются запыхавшийся, торжествующий Фальстаф с Шеллоу и Сай-ленсом, со своими друзьями из трактира мистрис Купили. Настал их час. Коронуется их Гарри, их любимец, воспитанник. С огромным подъемом Фальстаф произносит свой монолог о человеке, забрызганном дорожной грязью, что должно свидетельствовать о нетерпении преданной дружбы. Это признание принцу в любви. Очень мужское, очень высокое, поэтическое признание. Это открытая лирика Фальстафа. Чем трепетнее ждет Фальстаф, тем страшнее появление короля Генриха V. Это — коронованный мертвец. Вероятно, Фальстаф все понял с первого взгляда. Но он готовился к этой встрече, он должен поговорить со своим Гарри. Может быть, Гарри просто должен так выглядеть, а через минуту расхохочется и обнимет Фальстафа? Ведь так бывало прежде. Фальстаф понимает, что это последнее испытание. Он терпит поражение, о котором догадывался раньше. Надежда на розыгрыш рухнула, теперь для Фальстафа важнее всего сохранить свое мужское и человеческое достоинство. И он сохраняет его.

Эпилог

На сцене снова появляется Молва, чтобы сказать несколько слов из «Генриха V».

Между замыслом спектакля и его реализацией всегда образуется некий разрыв. Что-то выходит лучше, чем задумано, что-то не получается совсем. Мы отдавали себе отчет в том, что взяли за одно из самых трудных произведений мировой литературы, на своем опыте

убедились в этом и поняли, почему эта пьеса Шекспира почти не шла на русской сцене. Но радость соприкосновения с Шекспиром искупает все и открывает перспективу для новых трудных и радостных поисков.

1970

У. Шекспир. „Король Генрих IV

Репетиции спектакля

30 октября 1968 года — 28 марта 1969 года

Распределение ролей:

Король Генрих IV—	С.	Немочь —	В.
Юрский		Татосов	
Принц Гарри—	О.	Облако —	И.
Борисов		Лишай —	Заблудовский
В. Рецентер			И.
			Пальму
Гарри Перси		Телок —	В.
			Максимов
(Хотспер) —	В.	Дуглас —	Л.
Стрельчик			Неведомский
Фальстаф —	Е. Лебедев	Нортумбе	С.
		рленд —	Карнович-
Вустер —	Е. Копелян		Валуа
Шеллоу —	5. Рыжухин	Архиепис	П.
		коп —	Панков
Сайленс —	Н.	Мортимер	В.
Трофимов			Кузнецов
Бардольф—	М. Иванов	Верной —	О.
			Басилашвили
Пойнс —	М. Данилов	Глендаур	Г. Гай
Гедсхнл —	В. Караваев		В.
			Максимов
Пето —	Г. Штиль	Гонец —	В.
			Четвериков
Принц Джон —	Е.	Хозяйка	
Соляков		«Кабаньей	
Уэстморленд —	В.	головы»	Л.
Медведев			Макарова
Грибок —	А. Гаричев		М.
			Адашевская
Перевод	Б. Пастернака.	Композитор	Кара Караев.
Оформление	Г. Товсто-		
ногова.	Художник по костюмам	Э. Кочергин.	Режиссер-
ассистент	Ю. Ак-		
сенов.			

30 октября 1968 года

-----Нам всем предстоит очень серьезная работа. Надо добраться до глубины произведения, что очень непросто. Нам, пожалуй, еще не приходилось работать над пьесой такого масштаба, и мы это поймем и ощутим до конца только в процессе работы.

Вы получили роли разного калибра, роли функциональные и роли, несущие всю глубину шекспировской мысли. Но и в тех *II* в других надо найти большую человеческую тему. В этом смысле все роли значительны.

В недрах средневековья возникает особый протест, выражающийся в своеобразной форме. Этот протест заключен в характере Фальстафа. Фальстаф, воплощающий как будто все скверное, на самом деле всем своим существом несет гуманистическое начало. Сквозь цинизм, воровство, распутство, вранье тут должны простую

205

¶пить отчетливые контуры гуманистического идеала. В этом главная трудность решения.

Спектакль должен вызывать глубокие ассоциации. Нам надо сыграть историческую пьесу, пронизанную вечной гуманистической мыслью и являющуюся современной в самом широком смысле этого слова. Это должен быть спектакль философского характера.

По жанру это хроника, в основе ее — факты, исторические события, на первый план вынесены живые сцены того времени. По форме это не просто шекспировский театр, а балаганный театр эпохи Шекспира. Действие будет происходить на помосте, воздвигнутом на бочках. Примитивный характер оформления, сценическая простота открывает широкие возможности для выявления авторской мысли.

Исторические эпизоды пьесы сменяют друг друга — нужно, чтобы в пестроте событий не исчезла главная мысль, чтобы каждый эпизод был подчинен этой мысли, чтобы она объединяла все происходящее на сцене.

Принцип костюмов должен быть единым — некая средневековая «спортивная» форма из пеньки и веревки. Основа костюмов — общая для всех, от нищего до короля.

Естественно, что в нашем варианте «Генриха IV», сделанном из двух больших пьес, текст сильно сокращен. Прошу исключить из репетиционной работы борьбу за текст. Надо исходить из того, что есть. Мы много работали над литературным вариантом. Эта работа будет продолжаться, но она не должна идти в плане личной борьбы за увеличение роли.

Над сценической площадкой будет натянут экран из кожи. На нем будут указываться общие места действия (город, страна). Обозначение локального места действия (зал в королевском дворце, трактир и т. д.) будет выносить стражник. Два раза площадка должна подниматься: в первом акте — сцена в трактире с Фальстафом и его пирующими друзьями (тема утверждения жизни) и во втором акте — гора трупов (тема войны и смерти). Подчеркнутая условность — только в балаганности сценической площадки. Во всем остальном — подлинность, противопоставление Шекспира Вальтеру Скотту. Всамделишность существования и подлинность чувств, мыслей. Шекспир без стилизации. Двадцатый век многое сделал для сценической интерпретации Шекспира. Особенно значительны в этом смысле работы Б. Брехта и П. Брука. Надо привнести в эти достижения русскую актерскую традицию.

21 ноября 1968 года У судьи Шеллоу.

Мне хочется начать с этой сцены, потому что она стоит особняком в пьесе и должна занять особое место в будущем спектакле. В сумбуре войны, заговоров, дворцовых интриг и намечаю-

206

¶щихся переворотов появится этот островок мира, тишины, спокойствия. Эта сцена вне сюжета. Без нее можно обойтись. Но для мысли спектакля она очень важна. Через двух выживших из ума стариков, средствами фарса, выражается важнейшая для пьесы мысль о жизни и смерти — «Все там будем». Суэта, интриги, войны — ничто в свете этой простой истины.

Трофимов. Может быть, сделать Сайленса глухим?

Нет, это не глухота, а особая стадия сосредоточенности. Ему надо создать свой микромир, мир старости, где все состоит из мелочей, которые кажутся старикам невероятно важными. Сайленс и Шеллоу в силу глубокой старости занимаются женским делом. Пусть они разбирают шерсть. Жизнь идет медленно. Надо создать впечатление, что они сидят так уже очень долго. Не надо смотреть друг на друга.

Повторение сцены.

Вы играете просто двух старичков. Не надо этого. Идите по мысли. Не впадайте в комизм. Все здесь очень серьезно, просто и значительно. Пусть они будут похожи на наших

пенсионеров, шекспировский колорит придаст им древность. Уйдите от старичков-бытовичков. Это шире. Сначала надо показать сближение Сайленса и Шеллоу, но потом, когда Шеллоу в третий раз спросит, почему теперь волы на Стемфордской ярмарке, тут уж Сайленс не выдерживает — сил нет! Что он ко мне пристал?!

Повторение сцены.

Когда появляется Бардольф и спрашивает у стариков, кто из них судья Шеллоу, они долго не могут сообразить, кто же из них действительно Шеллоу? Не играйте характеры. Когда вы действуете по существу, получается острее. Должно быть слышно, как шуршат мозги. Это старческий маразм. Все серьезно, все важно в одинаковой степени. Эту сцену надо играть как абсурдистскую пьесу. Все очень лаконично. Сайленс и Шеллоу — два лысых цыпленка на тонких ножках.

Каждый раз Сайленс и Шеллоу мирятся на том, что «все там будем». Эта мысль очень важна для всего спектакля. Одна из важнейших идей пьесы выступает здесь в откровенно фарсовом выражении.

Фальстаф приходит с острым желанием поскорее куда-нибудь сесть. Жарко!

Вопрос Фальстафа о рекрутах должен прозвучать очень неожиданно для Шеллоу. Шеллоу таких резких переходов не воспринимает. Только привыкнешь к одной мысли, а тут — бац! — на тебе, уже другая! Заторможенная маразматическая реакция на все. Для Фальстафа вся эта сцена имеет особое значение. Кто готовит новобранцев? Кто вершит судьбами людей? Кто всем этим занимается? Два маразматика. Это как бы подтверждает правоту Фальстафа, скептически относящегося к государственным делам,

207

К различным установлениям в королевстве. К своему старому другу Шеллоу он относится иронически — тот, оказывается, совсем выжил из ума, а тут еще не то Шуркард, не то какой-то Сайленс!

Сайленсу поручают привести рекрутов. Сначала он выходит один, командуя самому себе и не замечая, что он марширует без рекрутов.

Народ здесь — рекруты — подневольная масса, которая не знает, за что придется воевать, за что драться.

Каждому новобранцу надо найти свое приспособление. (*За-блудовскому — Облаку.*) А может быть, сыграть все на внутреннем рыдании?

(*Максимуму — Телку.*) Попробуйте действительно замыкать.

Шеллоу и Сайленс — два разных характера. Это надо провести во всем. Одному, например, хочется говорить, другому — нет. Во время диалога не надо вставать. Они могут сидеть так сутками. Уже стирается грань между бытием и небытием.

22 ноября 1968 года У судьи Шеллоу.

Надо передать старческую значительность, которая находится где-то уже на грани безумия. Особенно это надо найти в теме: «Все там будем».

Шеллоу все время забывает, о чем спрашивает. Сайленс сердится. Чего хочет этот Шеллоу? Ничего не помнит, хоть сто раз ему повторяй! Неужели и со мной когда-нибудь будет нечто подобное? Возмущение Сайленса все время нарастает, до дрожи в голосе. Юмор в том, что Сайленс сам старичок, впавший в детство, он уже почти ничего не понимает.

Бардольф выходит на сцену преувеличенно бодро, как будто он исполняет цирковое антре. Напугал стариков до последней степени.

Фальстаф в процессе знакомства с Сайленсом ощупывает карманы. Он сразу видит, с кем имеет дело.

Бардольф проверяет «статьи» каждого из новобранцев. Его интересует одно — есть ли у них деньги? Чем здесь можно будет поживиться?

28 ноября 1968 года Тронный зал.

Копелян. Когда возник заговор, в начале пьесы или раньше?

Думаю, что в голове Вустера план заговора возник давно. Он провоцирует короля, понимая, что положение у того тяжелое. До поры до времени Вустер, зная горячий нрав

Хотспера, скрывал от племянника свои заговорщицкие намерения. Сам же он давно затеял это дело. Здесь, в первой сцене пьесы, чаша терпения переполнилась. Король унизил семью Вустера недоверием. Он дал по-

208

¶вод. Если бы повода не было сегодня, он нашелся бы черен педелю.

В хронике у каждого своя субъективная правота. Тут нет ни «положительных», ни «отрицательных» героев.

Замок Нортумберленд.

Архиепископ выступает против тех феодалов, которые бездействуют, терпят произвол и незаконное правление. Есть тут и личное: его брата казнили. Он ненавидит тех, кто, по его словам, «объелся счастьем», обленился, довольствуется подачками.

(Корну — архиепископу). Не надо торопиться. Здесь давно продуманная выношенная мысль. Мы должны почувствовать, как она зреет, набирает силу. Не надо буквально апеллировать к слушателям, архиепископ говорит как бы самому себе. Он формулирует программу, провозглашает ее.

В этой картине две линии — столкновение Глендаура с Хот-спером за приоритет и столкновение из-за раздела земель. Еще не начав действовать, заговорщики уже делят Англию на куски. Англия здесь — «шкура неубитого медведя».

Надо почувствовать всю меру опасности, которая угрожает заговорщикам. В случае неудачи головы слетят. Все это понимают. Поэтому и Глендаур уступает. Они все уже связаны одной веревочкой. Один чересчур нервен, другой нарочито спокоен. Риск очень большой. Надо поднять народ, это огромное дело, огромная ответственность. Благодушия нет. Атмосфера подавленности. Они пытаются бодриться, но побеждает элементарное чувство страха. На что пошли! Это медленная сцена. Они не уверены в себе, не уверены в народе, к которому относятся с цинизмом. Но раз уж решили — надо идти до конца, другого выхода нет!

Корн. Архиепископ адресует последний монолог Вустеру, который все время молчит.

Этот монолог надо перенести в начало. Архиепископ сразу излагает свою программу, а не философствует в конце, когда уже все решено. Хочется, чтобы эта заданная программа висела над всеми событиями этой сцены.

Р ец е п т е р. Все ждут согласия архиепископа. На протяжении всей сцены ждут его «да». Когда он увидел, что нет единодушия, он счел нужным поддержать идею заговора.

Не совсем так. Архиепископ отлично понимает, чем все это чревато. Именно поэтому он дал согласие еще до начала действия и развивает свою программу сразу. Кроме того, в начале сцены его размышления — а они очень важны — будут лучше слушаться. В конце сцены он как бы подведет итог.

Рецептер. Первый спор Хотспера с Глендауром прекращается сам собой.

Нет, гораздо важнее объяснить, почему Глендаур уступил. Сейчас он просто взял себя в руки, чтобы заняться картой. При-

209

¶чины его уступки глубже — он связан с заговорщиками одной веревочкой. Назад пути нет. Одного его присутствия здесь достаточно, чтобы отправить его на виселицу.

29 ноября 1968 года Комната принца.

Утро после разгула, тяжелое похмелье. Лежат, как после тяжелого сражения. Обессиленные тела в самых причудливых позах. Вповалку, друг на друге.

Королевский камердинер появляется со свечой, видит всю картину, ищет принца. А принц затерялся в грудe тел, он лежит где-то под Фальстафом с растерзанной девицей. Убедившись в этом, камердинер идет к выходу, с ужасом оглядываясь, — черт знает что, устроили вертеп из дворца!

Первым после ухода камердинера просыпается Фальстаф.

Не надо быта, надо сразу взять высокую ноту. Пока идет первый диалог Фальстафа с принцем, все время образуются новые композиции из человеческих тел. Постепенно все пробуждаются, начинают вслушиваться в диалог. Слово не должно теряться в физических

действиях.

Фальстаф долго не может сообразить, кто лежит с ним рядом. Узнав Гарри, он начинает играть с ним, как с маленьким ребенком, и только после этого спрашивает: «Который час, Гарри?»

Текст надо произносить легко, чтобы не пропадал юмор.

Новый кусок начинается со слов Фальстафа: «Давай поговорим о другом».

Все уже пробудились, женщины приводят себя в порядок.

Фальстаф и Гарри ведут словесный диалог. Каждый берет себе в «компанию» группу людей, это и зрители, и поддержка. У каждого из них свои «болельщики».

Пойнс как бы делает доклад о предстоящем грабеже — это план на день. Все оживляются. День наступил и обещает быть интересным.

Отослав всех, принц и Пойнс садятся рядом, как два заговорщика. Это и есть их заговор против Фальстафа.

В этой сцене надо четко выявить все текстовые куски, чтобы за физической жизнью не терялась мысль. Мысль должна быть прозрачной, нельзя подминать текст и заниматься только физическим существованием.

С принцем в этой сцене все на равных. Он такой же в этой компании, как и все остальные.

Когда Фальстаф, обращаясь к принцу, говорит, например: «Когда ты воцаришься», «когда ты взойдешь на престол», — все это воспринимают как полнейший абсурд.

Рецентер. На чем конкретно основаны взаимоотношения принца и Фальстафа?

Им хорошо друг с другом, они нужны друг другу. Внутренне это даже нежные отношения, основанные на взаимной симпатии.

210

¶Здесь, как всегда, идет словесный турнир, розыгрыш, насмешка. Кто кого? Кто окажется остроумнее, чьи сравнения будут сочнее, неожиданней, чьи образы поэтичнее? Кто возьмет верх?

Окружающие должны четко реагировать на все происходящее, на все нюансы.

Попробуем сделать «стоп-кадр» в конце каждой картины. Действующие лица как бы замирают, сказав последние слова. И только после этого уходят со сцены.

2 декабря 1968 года Тронный зал.

Юрский. Причина распри пустяковая, но за ней что-то стоит. Два лагеря образуются по ходу пьесы. Здесь же еще нет двух лагерей.

Интереснее начать сразу с обострения ситуации. Иначе мы покажем благополучного, мощного короля. Некогда будет создавать обострение.

К опе лян. Изгнание Вустера — признак бессилия короля.

Учитывая, что впереди — победа короля, хорошо начать спектакль с крика бессилия. В следующей картине он упрекает сына в том, что тот занимается черт знает чем, когда почва уходит из-под ног. Все валится, а здесь перед ним наглые вассалы. Он ощущает их неискренность, понимает, что они ведут какую-то игру.

К опе лян. Король чувствует, что появился сильный полководец. Он уважает Хотспера, но боится его славы.

Юрский. Если в следующей картине король будет жаловаться, то возникнет симпатия к нему. Правильно ли это будет по отношению к узурпатору?

Не надо делать отрицательного короля, не надо об этом заботиться.

Юрский. Он один против многих, его будет жалко. Должно быть ощущение силы, впечатление, что король в любой момент может каждому отрубить голову.

Когда-то все они составляли одну шайку, но сейчас в шайке раздор. Вустер как бы хочет сказать королю: мы тебя посадили на трон, а теперь ты нас обделяешь и обижаешь. Хочется даже сделать намек на физическую схватку. Король в любой момент может разделаться с каждым, но моральный перевес должен быть на стороне заговорщиков. Король бессилен их уличить. Его подозрения пока в области интуиции.

К опе лян. Король обязательно должен выдать свое бессилие. Хотспер не посвящен в

план, но он чувствует, что что-то зреет.

Юрский. Хотспер менее активен, чем другие. Но он герой войны, за него надо бороться.

У короля есть симпатии к Хотсперу, ему импонируют его качества, которых нет у его родного сына.

211

К о п е л я н. Король чувствует, что перед ним враги.

Юрский. Изгнание Вустера — оскорбление. Это усиливает ярость противников, которые пока вынуждены смиряться. Значит, что-то зреет на глазах.

Р ец е п т е р. Посол — хлыщ от короля — только повод для Хотспера, который твердо решил не отдавать пленных. Хотспер не знает, что Мортимер — законный наследник престола. Он борется за его освобождение из изгнания как за своего шурина.

Для всего этого нужна отдельная сцена. Здесь же накал уже таков, что все всё знают.

Р ец е п т е р. Тогда не будет разницы между Хотспером и всеми остальными заговорщиками.

К о п е л я н. Хотспер прет напролом, а Вустер хочет собрать силы, выработать тактику.

Р ец е п т е р. Суть сама по себе, а повод сам по себе.

Хотспер — принципиально другой человек. В нем нет коварства, есть своеобразная честь.

Медведев. У меня есть реплика о том, что Вустер научил Перси дерзости.

Юрский. Он сыграл на его честолюбии.

Ясно, что картина начинается сразу с самой высокой ноты. Все пытаются скрыть ярость, но это никому не удастся. Попробуем на площадке. Три человека — будущие заговорщики — в стане врага.

Юрский. Зритель в первую минуту не должен знать, кто король.

Вустер — «серый кардинал», он всегда за спинами других. Хотспер, наоборот, всегда впереди. Он не прячется, даже если ему не все ясно.

Выход короля. Стоят две группы. Не король и его свита, а две группы, враги.

(Юрскому.) Попробуйте выйти без слов, уйти, потом вернуться и только тогда заговорить.

Может быть, начать с того, что король заглядывает всем в глаза и ничего для себя утешительного не находит.

Вустер говорит с королем улыбаясь. Король не вынес этой улыбки и взгляда.

Король боится предательства и в своем стане. Из-за этого попал в смешное положение и еще больше разозлился. В этой сцене надо показать всю напряженность нелегкой жизни короля.

Повторение сцены.

Нет ощущения того, что найдено верное решение. Скатываемся к банальности.

Лебедев. Это бандиты из бандитов. Обстоятельства особые, а сцена получается шаблонная.

Ю р с к и й. Может быть, не выделять заговорщиков сразу? Стоит группа людей, постепенно все выясняется. Среди близких

212

Людей оказались заговорщики. Король обвиняет всех разом, и только потом выясняется, кто враг.

Копелян. Он сразу же обращается к конкретным лицам.

Юрский. Пет, ведь еще ничего страшного не случилось. Хотспер не отдает пленных,— это непослушание, а не заговор.

Р ец е п т е р. Король говорит для всех.

Юрский. Я не доверяю никому. Заговор зреет постепенно.

Р ец е п т е р. Именно здесь каждый должен занять определенную позицию.

Копелян. Король знает, кто с ним, кто против. И сейчас он решил «разнести» этих людей.

Р ец е п т е р. Не разнести, а собрать, объединить.

Он вызвал непокорных для последнего разговора.

Юрский. В следующей картине король говорит, что каждый день кто-то новый

доставляет ему неприятности. В этой сцене король высказывается полностью, но окружающие еще не знают, к кому это относится. Здесь происходит размежевание. В результате за королем уходят те, кто выбрал именно его.

Копелян. Он ничего не добился. Чего он хотел?

Юрский. Цель короля — запретить говорить о Мортимере. Кроме того, я делаю предупреждение Хотсперу.

Рецептер. Изгнание Вустера означает неминуемую его казнь. Это событие. Теперь надо немедленно спасаться.

Копелян. А если бы король его не выгнал?

Рецептер. Сегодня не возник бы заговор.

Копелян. Но завтра заговор все равно бы возник.

Стржельчик. Юрский прав. Тут состояние катастрофы, и это касается всех. Вустер говорит не о конкретном факте и напоминает о том, как король пришел к власти: не забывай, мол, кто ты таков. Все в этом замешаны.

Юрский. У нас на глазах формируется заговор.

Лебедев. Здесь все хотят помириться, а король подозревает каждого. Вустер тут не грозит королю, а напоминает о своей помощи, чтобы он не разговаривал с ними в таком тоне.

Рецептер. Вустер хочет успокоить, напомнить, что он всегда был с королем и сейчас с ним. Он хочет примирить всех.

Копелян. Я действительно хочу примирения?

Рецептер. В этой сцене — да. Они не собирались сейчас устраивать заговор.

Аксенов. Причины для конфликта накопились уже до начала этой сцены.

Юрский. Это спор, но еще не врагов. Вустер знает больше, чем надо, ему грозит смерть. Хотя внешне его выступление выглядит как верноподданническое.

Пришли затаившиеся враги. Может быть, сегодня они не собирались обнаруживать свои намерения, но король вытаскивает затаенное наружу, тем самым приближая заговор и ускоряя его формирование.

213

Юрский. Король еще не знает определенно, что Вустер заговоририк. Он подозревает его, даже, может быть, уверен в этом, но у него нет доказательств.

Это не Чехов, здесь два готовых вспыхнуть лагеря, стоит лишь поднести спичку. Вызвана семья, поведение которой давно не нравится королю. Расстановка сил ясна, но пока мы выражаем это обычным, шаблонным ходом.

Юрский. Тогда не нужна вторая половина сцены. Группа заговоририков будет видна сразу.

Не надо затуманивать смысл. Сейчас получается придворная сцена в духе пьес Гюго. Надо найти путь, как этого избежать. Логика у Шекспира проста, сложен путь к ней. Вы хотите, чтобы все были настроены миролюбиво, один король злится и угрожает. По-моему, здесь сразу все обнажено, с самого начала.

Юрский. Тогда король будет говорить все подряд и не позволит Вустеру себя перебивать. Конфликт упрощается до предела.

Лебедев. О пленных они говорят сначала как о недоразумении. Хотспер говорит об этом спокойно.

Придворные хотят умиротворить короля, притушить его подозрения. Спокойствие Хотспера демонстративно, он дразнит короля. Слишком мелок повод, чтобы отказаться выдать пленных.

4 декабря 1968 года Комната принца.

Когда вы начинаете напрямую все выкладывать друг другу — пропадает юмор. В этом словесном поединке принца и Фальстафа каждый из них говорит все как бы про себя, самому себе, и в то же время — своему собеседнику, и в то же время — зрителям. Они постоянно рассчитывают на аудиторию. Каждый хочет завоевать аудиторию, борется за нее, чтобы вместе с ней посмеяться над объектом розыгрыша.

«Кого бы нам ободрать сегодня?» — это принц говорит очень серьезно, чтобы вернее

поймать Фальстафа. Тот сразу попадает на удочку.

Лебедев. Мне кажется, что Фальстаф знает все ходы Гарри. Сейчас он знает, что Гарри откажется принимать участие в грабеже.

Когда Пойнс и Гарри остаются одни, принц еще вовсе не намерен поддаться уговорам. Он настроен твердо — не идти. Соглашается только тогда, когда понимает, как здорово попадает Фальстаф на удочку Пойнса, как это будет смешно. Поэтому он меняет свое решение.

Лебедев. Фальстаф стремится оживить свою прокишиую жизнь. Он провоцирует принца на новые затеи, а потом делает вид, что подчиняется ему, потому что он принц. Вот, мол, до чего ты меня довел! Ты меня развратил, а теперь бросаешь, мне приходится самому что-то придумывать. В этой компании все время льстят принцу — словно все исходит от него, словно он и в самом

214

*¶*деле может развратить этих людей. Будто маленький мальчик попал в шайку опытных воров, а те делают вид, что самый опытный, самый ловкий, самый остроумный — он, этот мальчик. Фальстаф «выстраивает» принцу линию поведения, потом восхищается его выдумками.

Дружеские отношения с Фальстафом не могут выражаться у принца впрямую. Все время — через обострение, через грубость. Тогда будет истинно мужская дружба. В противном случае — отвратительная сентиментальность.

После вопроса «Который час, Гарри?» принц должен проявить недовольство разбуженного человека. Ради чего его разбудили? Чтобы спросить, «какой час»? Что он, на работу опаздывает, что ли, этот Фальстаф? Тоже мне — «какой час»! Стоило из-за этого будить!

(Рецентеру — Гарри.) Пока не получается. Готовое резонерство вместо особого состояния полусонного человека. Сонные мои™ вступают в привычную игру, привычно острят, придумывают ответы и упреки. Только потом наступает подлинное пробуждение.

Принц переспрашивает Фальстафа: «Который час?» — и сразу же снова засыпает. Здесь нужен не готовый ко всем вопросам и ответам, свежий артист, а заспанный, уставший принц, который тут же, преодолевая сон, должен придумать ответ. После первой реплики принц сделал попытку снова заснуть, это не вышло, поэтому следующая реплика: «А какое тебе до этого дело?» — вызвана раздражением. Тогда слова Фальстафа: «Ты попал в самую точку, Гарри, мне действительно наплевать, который теперь час» — срабатывают. На реплике Фальстафа «Гораздо важнее выяснить, день сейчас или ночь» все просыпаются. Встает и принц («Все-таки разбудил!»).

День начался. Все знают, что он обычно начинается с подобного рода перепалки между принцем и Фальстафом.

13 декабря 1968 года Комната принца.

Надо помнить о том, что место действия — Лондон XV века, морской порт, прибежище разного рода авантюристов, контрабандистов, купцов, бродяг. Когда темнело, люди здесь прятались по домам, запирали ставни, на улицу выходить было опасно. Аристократы охотно принимали участие в набегах, дерзких и подчас жестоких выходках. Результат грабежей и набегов — невероятные ночные разгулы. Ночью тут и принцы крови оборачиваются бандитами, «рыцарями ночного часа». Это захватывает всех, независимо от сословной принадлежности. Это — зов времени.

Вот и сейчас в покоях принца Гарри наступает страшное пробуждение после непристойной, разгульной, ужасной ночи. Принц подшучивает над Фальстафом, который тяжело переносит последствия вчерашней попойки, но и ему самому не лучше.

215

*¶*Лебедев. Некоторые слова надо взять из другого перевода. Там грубее, а речь Фальстафа должна отличаться от речи Гарри. Надо избавить речь Фальстафа от некоторой прилаженности.

Рецентер. В этой сцене они говорят на одном языке, их объединяет совместный разгул.

Это потом они заговорят по-разному.

Важно, чтобы речь комедийного персонажа была максимально близка нам. Можно кое-что взять из другого перевода, если это отвечает характеру Фальстафа.

В этой сцене идет ленивая игра, переброска словами. Принц и Фальстаф, оба в страшном виде, просыпаются в объятиях друг друга. Они разбиты совершенно, но из привычки к словесным соревнованиям они даже сейчас постепенно увлекаются словесной игрой и перебрасываются меткими замечаниями. Оба хотят взбодрить себя, «завести», чтобы начать новый «трудовой день». Надо бы сегодня что-то поинтереснее придумать, все уже надоело. Нужен новый раздражитель.

Когда представится случай разыграть Фальстафа, принц сразу ухватится за это предложение Пойнса. В этом для него есть нечто более привлекательное, чем надоевший разгул, пьянство. Только тот будет принят в эту шайку, кто сделает самое остроумное предложение в плане развлечений. А без развлечений и делать-то нечего. Опустятся сумерки, надо куда-то податься.

Фальстаф по отношению к принцу разыгрывает роль эдакого папаши-покровителя. Их уравнила пьянка. Юнец, мальчишка, принц приобщен Фальстафом к этой веселой жизни. Принц — ученик, который перещеголял своего учителя.

Мы не должны ощущать сословной грани, разделяющей их, — тем сильнее будет удар в конце. А пока юный наследник престола сделал из дворца публичный дом. У него валяется вся эта сомнительная компания подонков. Здесь они чувствуют себя безопасно, здесь никто не будет искать бандитов. Гарри сам принц-бандит.

Эта сцена должна контрастировать с первой картиной: там все сурово, па высокой ноте государственных интересов, а здесь самое главное — придумать буйное, хмельное развлечение. Они обсуждают свои планы, как мероприятия государственного значения. И с ними, как равный среди равных, — принц, наследник престола.

У Фальстафа и принца здесь очень близкие отношения, это отношения собутыльников, редко расстающихся гуляк.

Надо избежать угодливой реакции массовки на смешные реплики главных персонажей. У всей компании здесь с принцем фамильярные отношения. Гарри такой же для них принц, какой для обитателей ночлежки Барон — барон в «На дне».

Участники массовки сейчас или не слушают принца и Фальстафа, занятые своей физической жизнью, или угодливо хихикают. Это не годится. Оба плана должны быть слиты: надо обостренно слушать все, что говорят принц и Фальстаф, — это самое

216

Главное — и одновременно жить своей физической жизнью. Реагировать надо по существу.

Самая сложная задача — соединить слова с физической жизнью и при этом постоянно «тянуть» мысль.

Бардольф не может спокойно слышать слово «виселица». Он апеллирует к Фальстафу: в нашем обществе, здесь, сейчас говорить такие вещи! Какая бестактность!

Отношения Фальстафа и Гарри ко всем остальным — участники КВН и болельщики.

(Рецептеру.) Было хорошо, когда вы лежали на постели с бабой. А сейчас вы стремитесь подавать реплики в одиночестве.

Рецептер. Я хотел показать, что принцу неприятно поведение Фальстафа. Все они обнаглели, а Фальстаф особенно.

Пока есть только то, что Фальстаф досадил вам, разбудил вас. Но с ним связаны для вас жизненные удовольствия. Сейчас надо вести поединок, борьбу за аудиторию.

Рецептер. Гарри все время ставит Фальстафа на место.

Нет. Вы сами поставили его в положение шута, который имеет право говорить все.

Рецептер. Борьба за аудиторию — не действие.

Здесь это очень важно. Они два капитана КВН. Для этой эпохи словесный поединок был равен дуэли. Здесь утверждался разум.

Трудно сочетать физическое состояние и мысль. У принца по отношению к Фальстафу такая логика: он мне надоел, взял и разбудил меня раньше времени, сейчас я ему отомщу — вверну про виселицу, напомню, что ждет его.

«Гарри, перестань развращать меня» — новый кусок. Фраза должна произноситься очень серьезно. Это плохо кончится, если ты будешь продолжать развращать меня. Тут высокий юмор. Все должны реагировать по существу. Это компания равноправных людей. Дай каждому из них трибуну — они будут играть в такую же игру. Сейчас играют принц и Фальстаф. Но и они могли бы. Это не массовка, а сборище остроумных людей. Неостроумных воров принц не взял бы в свою компанию. На словах «Перестань развращать меня» все играют тему: жалко человека, до чего, бедного, довели!

Когда Фальстаф соглашается на грабеж сразу после приступа благочестия — всем должно быть смешно.

Слово «виселица» — самое бранное слово. Оно здесь всех шокирует, как неприличное слово в высшем обществе.

Пойнс для Гарри — министр развлечений. У них здесь тоже идет свой поединок. Надо играть крупнее и длиннее, чтобы заложить петарду, которая взорвется в трактире. Надо задать вранье Фальстафа.

После слов «А шутка запомнится навсегда» — резкая перемена ритма у принца: «Поедем, Нэд».

217

¶18 декабря 1968 года

Комната принца.

(Рецентеру.) Отмечая ваши заслуги как автора композиции, должен выразить вам свои претензии как актеру. Вы играете индивидуально, обособленно от окружающей среды, находитесь в словесной сфере, а не в действенной. Вам нужно раствориться в картине, а вы внутренне отделяетесь от нее. У вас другой способ существования. Вы играете принца как такового, в то время как здесь он слитен со всеми, он весь в этой шайке, с ними. Вас ни на минуту не покидает сознание того, что вы играете главную роль. Представьте себе, что получили роль в массовке и что звание «принц» звучит здесь иронически. Нужно почувствовать себя в другом качестве. Вы должны выделяться только тем, что можете и умеете вести словесный поединок на одном уровне с Фальстафом. Боюсь, что «Театр одного актера» пустил в вас глубокие корни. Надо научиться играть коллективно.

(Лебедеву.) У вас сейчас другой крен — слишком много физических действий, иногда пропадает мысль.

Лебедев, Я сам чувствую, что читаю текст — и все.

Самое трудное здесь — не впасть в мелкое обыденное действо-вание и не декламировать стихи в отрыве от физического существования. Нужно сочетать и то и другое.

(Рецентеру.) Здесь важно то, что Фальстаф сделал с Гарри все, что хотел, а теперь говорит: «Перестань развращать меня». Нужно все время вести диалог, все — через общение. Не надо играть королевского сына. Он растворился в среде бродяг.

«Кто? Я? Воровать? Грабить? Ты подумал, что ты сказал?» — тут искреннее возмущение принца, длинная тирада. Спор должен дойти до острого комедийного конфликта, чтобы Пойнсу можно было вмешаться со своим предложением, как миротворцу. «Послушай, Джек! Кого бы нам ограбить, чтобы раздобыть денег на завтра?» — это принц должен сказать очень серьезно, быстро и деловито, иначе Фальстаф не попадется на удочку.

Замок Нортумберл^РД-

Надо уловить одно — в стане заговорщиков нет согласия. Это предопределяет их поражение, это знак их обреченности. Спор возникает и гаснет, ничего не происходит. Все боятся того, на что идут, что задумали. Хотим, не хотим, но мы должны на это идти. Нет убежденности, есть страх и обреченность — «так хочет время, мы его рабы». Хотспер забыл карту, а Глендйур ее принес, но не хочет отдать Хотсперу, тот стоит перед нами с протянутой рукой. Здесь — начало конфликта. По существу, эта распря идет вовсе не из-за того, что

говорит Глендаур, а из-за карты.

Тут конфликт такого накала, что они каждую минуту могут схватиться за мечи. В любой момент между Хотспером и Гябн-дауром может вспыхнуть поножовщина. Это должно придать

218

¶картине живую плоть. Только архиепископ в состоянии привести в себя Хотспера и Глендаура. Карту Глендаур отдает архиепископу. Под взглядом архиепископа он взял себя в руки.

На карте сосредоточены все основные интересы. Дележ «шкуры неубитого медведя».

Архиепископ не принимает ни одного решения без молчаливого согласия Вустера («серый кардинал»).

Указками всем служат кинжалы. Все время идет игра с кинжалами.

Вустер наступает на карту, как бы зачеркивая то, что здесь происходило, демонстрируя, что для него важно, а что неважно. Он выше этого дележа, он идейный заговорщик, он презирает материальные интересы, которые так волнуют остальных.

(Корну.) «Иу что ж, в добрый час!»—это окончательное решение. Не бойтесь примитива, конкретнее дожимайте каждую мысль. Иначе получается просто чтение стихов.

20 декабря 1968 года Трактир «Кабанья голова».

О Перси принц начинает говорить как бы вдруг. Эта тема возникает в конце сцены в трактире, после сообщения о мятеже.

Гарри не притворяется повесой, он и есть повеса. Но Шекспир утверждает, что стремление к власти рано или поздно проявится.

Лебедев. Для Фальстафа очень важно, чтобы зритель ёшл — Гарри не до конца с ними. Знал о монологе «Я всем вам знаю цену» к моменту начала сцены в трактире. Надо оставить этот монолог там, где он находится у Шекспира. Во второй сцене Фальстаф тоже знает о принце, но борется за него. Я, Фальстаф,— веселье, жизнь, со мной лучше, чем во дворце с принцами и королями. Я хочу, чтобы ты, Гарри, был всегда со мной.

Интереснее дать этот монолог после ухода Пойнса. Но надо выключиться из прежней логики и спокойно поведать зрителям о своих подлинных планах и чувствах. Не надо читать монолог отдельно, как на эстраде. У Гарри богатое воображение, он не тяжелодум, реагирует мгновенно.

Тема монолога Фальстафа (когда он изображает принца) — «Не разлучайте вашего Гарри с Фальстафом, иначе от него отвернется весь мир» — очень серьезная тема. Ведь так и случилось. Здесь есть предвидение конца. Методология этой сцены — импровизация.

Когда Гарри изображает короля, зритель должен увидеть сходство с актером, играющим короля.

Все это должно быть весело.

«Я прогоню его» — предсказание финала.

219

¶Этот короткий диалог Фальстафа-принца и принца-короля как бы переносит нас далеко вперед, за пределы данной сцены. Это пророчество, предсказание, остановка. Это секунда, в которую ощущается будущее.

27 декабря 1968 года Тронный зал.

Юрский. Здесь люди, которые мне дороги. Я не могу ставить старика на колени. Мы знаем друг друга много лет, я ему обязан королевством.

Сейчас это уже враги. Король чувствует, что зреет заговор.

Юрский. Тогда нужны другие слова. Если человек может заставлять других становиться на колени, и так много раз подряд,— то это уже демонстрация власти.

Но ничего другого и нет в сцене, это короткая сцена. Да, он демонстрирует свою силу, свою власть, эксплуатирует свое положение.

Юрский. По-моему, то, что король выгнал Вустера.— это уже необычно. Это скандал.

Да, это и есть последняя капля. Нужно подчеркнуть это обстоятельство. Пока же мы не выходим за пределы резонанса.

Со стороны Вустера проявлено бессилие. Он не выдержал, сорвался. То, что вы показали сейчас, играя короля,— махровый штампик. Нельзя играть просто истерику. Загнанный в угол король — вот о чем сцена.

Пьеса начинается с того, что король уже не король, он не имеет настоящей власти над этими феодалами-королями. Сохраняется лишь внешняя видимость власти. По традиции. Король хватается за традицию, пытаясь укрепить то, чего уже нет. Нет почвы под ногами. Взрыв подготовлен. Осталось только поднести спичку. Чем больше король хватается за атрибуты власти, тем бессильнее он по существу.

(Юрский, внимательно слушая, хватается руками за голову.)

Вот так хорошо! Мне нравится такое состояние короля для начала спектакля. Сейчас у вас в сцене было нечто эпическое — этаким величественный король. А здесь должна быть животная схватка. Все понимают, что дело зашло уже так далеко, что в прежнем состоянии больше никто не может находиться.

Мне хочется, чтобы через эту сцену зритель понял все, что происходит в стране. Вы строите логику на большой дистанции, а нам приходится строить ее на очень короткой. У нас нет времени.

Шекспир прям и прост, не надо усложнять его логику.

Юрский. Я исходил из того, что король вызвал к себе весь совет на обычное совещание.

Нет, вы вызвали трех главных из непокорных. Это центр возможного мятежа. Сегодня не обычное деловое совещание. Три непокорных вассала вызваны в тронный зал! Король находится

220

¶в том положении, когда он уже не может просто схватить человека и отрубить ему голову, как он это делал прежде.

(Копеляну.) Когда все уйдут из зала и вы останетесь один, «сыграйте» с тронном, обнаружьте свои намерения.

(Юрскому.) Нельзя начинать сцену с выхода короля. Мы как бы застаем конец сцены и должны получить представление о том, что здесь было. Тут должен быть определенный накал. Это поможет быстрее понять, что здесь происходит. В следующей картине уже делят Англию на куски, потом бой. Нет времени для постепенного психологического раскрытия. Король уже предчувствует все, что произойдет. Он боится этого. Страх ощущают все. Даже Хотспер. Перед самым боем он спрашивает у Вустера, не предлагал ли король мир. Перед самым боем! Шекспир показывает физическое чувство страха. У драматургов романтического склада этого нет, а здесь и самый храбрый боится, даже Хотспер. Он испугался в самый ответственный момент. Рвался, рвался, а потом устранился того, что сам затеял,— тут, мне кажется, подлинно шекспировский ход.

При большом накале внутреннего темперамента речь должна быть неторопливой, чтобы все понимали, что происходит в каждый данный момент. Чтобы не было просто взволнованных монологов в стихах, когда возникает приблизительное ощущение того, что кто-то с кем-то поссорился.

(Копеляну.) Когда заговорщики остаются одни, Хотспер садится на тронное кресло, а вы стоите сзади: это ваша мечта, реализованная в пластике,— «серый кардинал».

28 декабря 1968 года У короля.

Аксенов. Король существует здесь под страхом лишения царства.

Юрский. О начавшейся войне мы узнаем по ходу картины. Вначале еще мир, пусть мнимый, по мир. Король еще не знает, что заговорщики решились на крайность.

Аксенов. Кто здесь сильнее как личность? Принц или король?

Принц, конечно. Что касается короля, то здесь в полную меру должен проявиться подлинный деспот. То, что копилось в монологах, здесь выплеснулось.

Юрский. Что заставило короля назначить принца командующим? Сообщение Влента?

Нет, он идет от принца. Увидел в нем новые для себя качества и понял, что тот может быть командующим.

Юрский. Нам надо сыграть, как принц идет к власти.

Аксенов. Принц должен требовать власти. Настал его час. Он знает больше, чем сказал отец.

Юрский. Король уверен, что принц ленивый, слабовольный. И вдруг все это оборачивается иначе.

221

¶Лебедев. Старое поколение не понимает нового. Принц всех обманул.

Аксенов. Принц как политик переиграл отца.

Он сознательно приходит к отцу в старом качестве, чтобы потом сильнее поразить короля переломом.

Аксенов. Король в первом монологе ищет подтверждения своей необходимости для страны.

Уэстморленд оправдывает принца не буквально. Он говорит горестно: подобный наследник — несчастье для королевства, но его поведение можно объяснить стремлением изучить народные нравы. Другого оправдания Уэстморленд придумать не в состоянии. Но не придумывать оправданий для принца не может, потому что он опытный царедворец и понимает, что Гарри может завтра стать королем.

(Рецентеру.) На короткой дистанции вы здесь должны сыграть все. Обе линии здесь соединяются.

Чем легче будет принц в первых картинах, тем острее будет переход.

В ответ на упреки короля у принца главное: «Даже ты попался на мою удочку. Но жизнь покажет, что я прав, хотя ты по старости не можешь меня понять». Таков, примерно, его внутренний монолог.

Принц говорит с королем нагло, лежа на полу, пока король не поднимет его и не посадит на свой трон. С этого момента принц уже думает о Перси. «Все искуплю я головою Перси» — главный УДар.

(Рецентеру.) Для вас нет ничего неожиданного в поведении короля. Вы знали все заранее. Поэтому не надо играть огорчение. Удивляться должен король, а не Гарри, который сознательно шел на все это. Отец наивен и не понимает задуманного хода. Потом Гарри открывает отцу карты. Тут такой подтекст: как же вы не поняли всего тонкого смысла моего поведения? А еще мудрый король!

Ненависть к Перси копилась годами. Здесь это вылилось. Гарри и Перси — два заклятых врага, тогда будет интересна их встреча в поединке.

Принц нагло подходит к королю, но опускается на колени. Король чувствует вызов, но ничего не может сказать: все по правилам — опустился на колени. Не придаться.

Лебедев. Гарри ни на что всерьез не реагирует до своего назначения.

Придворные приносят чрезвычайно важную весть. Это конец акта, здесь должно быть напряжение.

«Тебя командующим я назначу» — должно прозвучать очень серьезно, как итог глубокого размышления.

222

¶У судьи Шеллоу.

Юмор этой сцены не должен быть внешним. Сейчас слишком много приспособлений, ужимок, смеха не по существу. Нужна логика очищенной мысли, только тогда будет по-настоящему смешно.

Из рекрутов пока получается только у Максимова (Телок). На маленьком пространстве ролей трудно выявить характер каждого, но это необходимо. У Пальму (Лишай) тоже что-то намечается, но надо все время жить в своем характере, а не только на репликах.

(Рыжухину.) Не надо вступать в прямое общение с Сай-ленсом. Должно создаться впечатление, что между ними стеклянная стена. Каждый уходит в свой мир. Откуда-то возникают вопросы, как будто очень важные, многозначительные, потом вдруг все опять обрывается. Они частично уже как бы в ином мире. Как будто кая^дый из них говорит с

призраком.

Лебедев. Фальстаф сочувствует солдатам и осуждает судей. Это есть в сценах боя.

Фальстаф здесь поступает по принципу: чем хуже, тем лучше. Не все ли равно, кто будет пушечным мясом.

Лебедев. Судьи поступают нечестно, подсовывают ему плохих солдат.

Подобной социологии нет у Шекспира. Не в этом дело. Тут философия отрицания войны, насмешка над суетой честолюбивых стремлений. Фальстаф и выше всех и ниже всех: за деньги отпускает лучших солдат. Он одинаково смеется над всеми.

30 декабря 1968 года Комната принца.

Заключительный монолог принца — не размышление, наедине с собой, а раскрытие своего старого розыгрыша. Принц разыгрывает весь свет. Он все это давно про себя знает. Если сыграть так — здесь будет юмор.

Лебедев. Принца можно сравнить со стилигой, за которого мы тревожимся, а он становится академиком.

Я против мысли о том, что Фальстаф хочет сделать из принца хорошего короля.

Лебедев. Я хочу, чтобы он был хорошим человеком, а он наследник престола, значит, должен быть хорошим королем.

Что же он, борется за корону? Человеческое для Фальстафа в есть этот разгул, пьянки — все, что противоречит благопристойности дворцовой жизни. Его вовсе не заботит, кто будет королем, кто победит.

Лебедев. Но королевство имеет для Фальстафа какое-то значение?

Никакого. Он протестует против королевства, государства.

Лебедев. За что же он борется?

223

¶За человека. Он издевается над королевским будущим принца. Фальстаф считает, что он уже сделал из принца человека. Например, тот уже не ходит на совет. И вдруг — предательство. Фальстаф несет гуманизм эпохи Ренессанса. Гуманизм, заявленный обратным ходом.

Рецептер. Если Фальстаф будет за государственность, то это будет квасным патриотизмом.

Лебедев. Мне казалось, что Фальстаф один все понимает.

Его ум и проницательность в этих условиях выражаются и ерничестве, а не в борьбе за государственные устои.

Рецептер. Фальстафа не удручают злоупотребления в государстве. Он знает, что так было и так будет.

Лебедев. Я хотел показать, что подонок не Фальстаф, а все вокруг. Он притворяется, что любит Гарри. Это все комедия — как бы говорит Фальстаф.

Если Фальстаф не любит принца, в конце не будет трагедии.

Лебедев. Фальстаф эту трагедию знает заранее. Имеет ли для него значение, что Гарри — принц?

Имеет. Именно принца—наследника престола Фальстаф делает своим воспитанником. Этим взрывается государство, его устои.

Самое главное для Гарри и Пойнса — что будет врать этот плут и обжора? Как он будет врать? Что он придумает? Как вывернется? Ради этого придуман розыгрыш.

Лебедев. Знает ли Фальстаф о розыгрыше?

Рецепт ер. Нет.

По-моему, он все понял, но использует этот розыгрыш для общего веселья. Делает все для зрителей.

Интереснее, чтобы шериф заранее не знал, что здесь принц. Когда шериф входит, принц сидит к нему спиной, потом резко поворачивается. Тогда слова про «сомнительный народ» прозвучат иначе. Вся игра будет другой. Когда принц отпускает его, он не может сразу уйти ни с чем, поэтому задерживается, чтобы объяснить. Принц его вежливо прогоняет. Веселье по этому поводу носит особый характер — люди радуются тому, что должностное лицо попало в

смешное положение. Была паника, пришел королевский шериф,— и вдруг так просто все разрешилось.

Когда принц остается один, возникает тема заговора. Здесь фраза о Хотспере должна прозвучать как можно более выразительно («И Перси манит власть»). Сила ненависти здесь такая же, как у Хотспера к принцу.

(Рецентеру.) Монолог принца — не сообщение публике, а очень значительные раздумья. Мы должны почувствовать — как это чувствует сам Гарри,— что двух таких людей королевство не выдержит. Или он, Гарри, или Хотспер. Приближается решающий час для выяснения этого вопроса. Или жизнь, или смерть!

Фальстафу в рассказе о заговорщиках надо особенно подчеркнуть имя Перси.

224

¶21 января 1969 года Трактир «Кабанья голова».

Этот трактир — «незаконный» городской вертеп. Островок жизни в море смерти. Надо играть так, чтобы мы чувствовали: всех их могут в любой момент схватить.

Реакция окружения — не просто крик, шум, а импровизация, вытекающая из логики сценической жизни. Надо всем включиться в жизнь сцены.

Когда раздается стук в дверь, каждый должен принять приличную позу, свидетельствующую о независимости по отношению к другим. Каждый индифферентен, каждый сам по себе. Для Гарри известие о приходе придворного тоже неожиданно, он не должен выглядеть так, будто ему все заранее известно.

Фальстаф говорит шепотом: «Его светлость скажет то, от чего отречется его темнота». Он сказал это так забавно, что все смеются даже в этих обстоятельствах. Кроме хозяйки, которой угрожает закрытие заведения. Это страшно — «от его величества короля», это самое страшное.

Для принца это очень серьезно: не каждый день король присылает за ним в трактир. Но потом он берет себя в руки и отшучивается, легко и просто, не выказав своего волнения. Все притихли, и только принц не попадает в эту тональность, он отмахивается. Главное, не показать этой компании, как это значительно — вызов отца. Ему важно разгадать загадку: зачем отец вызывает его? Она разрешится с возвращением Фальстафа. Внешне — все легко, но это кажущаяся легкость, принц весь там, во дворце.

Повторение сцены.

Впрямую подавленность играть нельзя. Напротив, внешне принц стал еще легче, еще веселее.

После ухода Фальстафа принц мыслями вместе с ним — там реальная опасность. Но оставшихся в трактире принц выводит из ощущения опасности. Он повышает веселье на несколько градусов. Это и есть действие данного куска.

Лебедев. Они должны предвкушать комедию, которую сыграет Фальстаф с посланником короля?

Не обязательно комедию, но, конечно, все думают о том, что там выйдет у Фальстафа с послом короля.

Повторение сцены.

Рассказывая о бунте, Фальстаф обращается не к принцу, а ко всем остальным — смотрите, мол, как у них это делается.

У принца произошла оценка события — теперь начнется новая жизнь. И сейчас я покажу Фальстафу, как это будет. Это репетиция их окончательного, финального прощания.

Хозяйка сама входит в роль королевы при Фальстафе—«короле», потом и Фальстаф включает ее в игру: «Прошу вас увести рыдающую горько королеву».

225

¶«Не будет с ним толстого Джека, отвернется от него весь мир» — это прогноз, пророческие слова. Именно так и случится.

Принц подошел к Фальстафу как друг, а потом внезапно резко оттолкнул его.

Должны быть чисто словесные куски, очень легкие, молниеносные. Импровизация. Слова легко приходят в голову.

Если мы возьмем барьер этой сцены, то спектакль получится. Здесь выражается все — и стиль, и смысл спектакля.

Повторение сцены.

Нельзя смазывать ни одну фразу. Пора очищать слова от шелухи. Здесь все вещественно, осязаемо, конкретно, как в детской игре. Это первозданность театра. Все показывается — как дрались, в какой позиции стояли, как иззубрен щит.

Изображая короля, Гарри должен подражать его жестам и интонациям. Он говорит как бы от лица короля. Поэтому не следует вкладывать в игру свои эмоции. Всё — в оболочке короля.

«Удалите Пето» — во время этого куса Пето, а затем каждый из тех, кого называет Фальстаф, реагирует как человек, которого внезапно назвали на собрании...

У Гарри и Фальстафа должна быть минута большого сближения: это поединок, глаза в глаза. Потом Гарри говорит: «Я удалю его» — сильно толкает Фальстафа.

«И Перси манит власть!» — это вырвалось тут — главное.

31 января 1969 года Бои.

Дуглас — Блент *{Не вед омский — Мироненко}*. Ваша цель — убить противника, а не спортивные упражнения. Победитель сам остался без сил. Он смертельно устал. Увидев, что противник снова зашевелился, ударил его ногой, ибо подняться нет сил, ударил слабо, буднично, просто. Хорошо было бы, если бы перед фразой «Король убит» Дуглас засмеялся. Это смех обессилевшего человека, почти беззвучный.

Хотспер — принц Гарри *(Стржельчик — Рецентер)*.

Вы ведете честный бой, а мне хотелось бы, чтобы принц обезоружил Хотспера, а потом, безоружного, зарезал. Сначала сражаются честно, а потом вот такое — страшное, безжалостное.

Поединок принца и Хотспера очень важен, это кульминация боя. Может быть, этот поединок должен быть последней стадией их долгой борьбы. Они уже схватывались за сценой до этого, а сюда пришли совсем обессиленные, не могут меч поднять от земли. Это главный момент перед смертью Хотспера. Нужно создать ощущение, что они на крайнем пределе всех физических сил. Надо показать лишь последнюю стадию боя. Они выходят на сцену, уже качаясь от усталости, один упал, а другой не находит сил, чтобы подняться и прирезать врага. Само убий-

226

ство — нелепое и некрасивое движение: принц попросту подошел и зарезал, как режут быка. Примерно такой должна быть схема.

6 февраля 1969 года У короля.

(Рецентеру.) Вам сейчас любопытно, как вы выглядите в глазах своего отца. Поэтому вам должно быть интересно смотреть на него, наблюдать за ним, а вы все время уходите.

Услышав имя Перси, переходите в новое качество сразу — это давно накапливалось.

На протяжении всей этой сцены вы не перестаете удивлять отца.

С того момента, когда Гарри узнал от Фальстафа о начавшейся войне, он находится в состоянии экзальтации. Но это спрятано, это внутри, этого нельзя показывать. Надо идти обратным ходом: пришел со святым лицом, как первый ученик, а внутри совсем другое — безудержное честолубие, жажда действия и славы. Совсем другая природа существования. Накопилось много. эмоций, которые надо как-то выплеснуть. Становясь, например, на колени перед отцом, он успевает незаметно, школьнически стукнуть брата Джона.

(Юрскому.) Я прошу вас смелее отыграть смех Гарри. Это для вас полная неожиданность, вы слышали внутреннее издевательство.

(Рецентеру.) Вы неправильно слушаете короля, ничего от него не берете. Ваше молчание важнее ваших слов. И если вы будете правильно молчать, то, когда вы заговорите, ваши слова действительно прозвучат как клятва, которую дают один раз в жизни. Посмотрите, как у Шекспира: он долго подготавливает слова, их немного, но они выражают все наиболее полно.

По-прежнему меня больше всего беспокоит первая часть в роли Гарри. Там все должно быть естественно, легко, наполнено юмором.

Для меня артист больше всего интересен тогда, когда он слушает, когда принимает от

партнера, чем тогда, когда он выявляет себя. В идеале переход этот должен быть незаметным. Ничего нет хуже того, когда зритель видит, как артист готовится к «своему» месту.

Бой.

(Четверикову—Гонцу.) У вас нет личного отношения к старику Нортумберленду, который послал вас с письмом к Хотсперу. Ведь вы сообщаете о предательстве, хотя не имеете права сказать об этом прямо. Дайте понять взглядом, всем своим существом, что вы думаете об этом предательстве. Это важно — сражение еще не началось, а призрак поражения уже появился.

227

¶(Копеляну.) Вустер должен быстро оценить обстановку. Мне кажется, что он здесь испытывает Хотспера — пойдет ли тот до конца?

В обоих станах — лихорадка перед боем. Рваные ритмы.

(Мироненко—Бленту.) Ваша роль может быть просто инфор-маторской. Но можно наполнить ее плотью и кровью. Нужно нафантазировать роль, насытить ее личным. То же самое относится и к роли Гонца. Конечно, можно решить эти роли как чисто информационные. Но это неинтересно.

Покои Генриха IV.

Страшная штука получается: Гарри думает только о короне! Король умер, и теперь его волнует только корона.

Юрский. *Может быть, король все понимает, но любит Гарри и прощает его?*

Может быть. Но у Гарри нет ни капли сострадания, все чистое вранье.

В этой картине должна быть откровенная провокация. Зритель должен поверить в то, что король умер. Как поверил в это Гарри. Потом, когда обнаружилась ошибка, Гарри все время играет, лицемерит. Чем искреннее вы сыграете, тем фальшивее будет звучать его оправдание.

Юрский. *Перед лицом смерти — все ерунда. Именно это ощущает больной король.*

Да, поэтому, когда король узнает, что Гарри взял корону, чувство обиды вытесняется глубокими ощущениями философского характера.

У короля.

(Рецентеру.) Гарри в этой сцене — сама наивность, этакий Иванушка-дурачок. Слушая короля, который ругает его, он поддакивает: «Ой как верно», «Ой как правильно!», «Ой как здорово подмечено!» Здесь должна быть сложная игра, двойное существование. Сейчас вы находитесь в плену стихов, крик получается механический, неорганичный. Вы неправильно ведете себя после удара, неправильно слушаете отца, неправильно смотрите. Вы должны заранее знать, что удивите его, перевернете его представление о вас. Когда вас вызвали во дворец, вы построили безошибочный сценарий.

Юрский. *Случилось небывалое: отец ударил Гарри. Принцу надо спрятать свое унижение от придворных. Если бы Гарри был наедине с королем, он вел бы себя иначе. Но его ударили, свалили с ног при людях. Поэтому он фиглярствует, внутренне издевается над королем.*

{Рецентеру.) Это еще не может получиться и потому, что у вас нет зерна того Гарри, который развлекается в трактирах в обществе Фальстафа и других особ сомнительного поведения. В литературе нет другого образа, в котором честолюбие про-

228

¶являлось бы так оригинально, как у принца Гарри. Надо почувствовать внутренний накал сцены. Губы в крови, он вытирает рот и, лежа на полу и улыбаясь, говорит примерно так: «Ну, как вас, оказывается, настроили против меня, папа!» Услышав, что отец назначил его командующим, Гарри потрясен и весь конец сцены живет этим. Вы все время существуете в чисто словесной сфере. Главное же в том, что лежит за словами.

19 февраля 1969 года Трактир «Кабанья голова».

(Роль принца Гарри репетирует О. Борисов).

После слов принца «Спрячься, Джек» принц и Фальстаф падают в объятия друг друга. Туча рассеялась, все по-прежнему. Когда входит шериф, девицы начинают петь благочестивую песнь-молитву.

21 февраля 1969 года Бой.

Чтобы подчеркнуть шум войны, Фальстаф затыкает себе уши — тогда воцаряется тишина, когда открывает уши — снова шум.

Перед тем, как «доконать» труп Перси, пусть Фальстаф попросит музыкантов дать музыку боя. Потом он поблагодарит их. Этот брехтовский прием вполне в стилистике нашего спектакля.

27 февраля 1969 года У короля.

{Юрскому.} После того, как принц помог вам усесться на трон, не нужно отталкивать его. Получается повторение удара, снова видимость конфликта, хотя примирение уже состоялось.

Вам нужно снять болезнь короля. Последние слова первого акта должны звучать энергично: «Медлить я не дам, отсрочка наша на руку врагам». Этими словами король всех побуждает к действию.

Девушка со штандартом, на котором обозначено место действия (а не стражник, как предполагалось ранее), помимо всего прочего, должна закрывать кухню перестановок.

Покои Генриха IV.

(Борисову.) Увидев на подушке корону, принц смотрит на нее и говорит слова «сосуд тревог», еще не взяв корону в руки. Берет позже — решился не сразу. Когда принц надевает корону на голову, большая корона, висящая над сценой, начинает светиться. В это же время раздается колокольный звон.

Принц с короной на голове—«Вот это как!» — кульминация роли.

229

¶Юрский. Не слишком ли я бодрый для умирающего? Нет. Болезнь есть в ритме раздумий, слов, действий, в отрешенности.

28 февраля 1969 года Бой.

Сцены боя должны чередоваться с фальстафовскими сценами. Фальстаф везде располагается спокойно, обстоятельно, как будто навсегда. Клоун-философ на глупой войне.

Сцена после боя — гора трупов — сопровождается элегической мелодией, которую ведут трубы.

В обстановке премьеры, когда у каждого могут сдать нервы, не надо рваться на свое место. Все можно сделать спокойно — найти и занять свое место. Сначала будет диапозитив, потом музыка, потом девушка со штандартом. Времени достаточно.

3 марта 1969 года После боя.

(Борисову.) Не надо жалеющих интонаций над «телом» Фальстафа. Только деловитость.

(Лебедеву.) О том, что он станет порядочным человеком, Фальстаф говорит с сожалением.

Лагерь при Шрусбери.

Очень важна сцена Вустера и Вернона, где Вустер предлагает не сообщать Перси и другим заговорщикам о мирных предложениях короля. Верной говорит: «Сказать о них необходимо». У него не укладывается в голове, как можно не сказать об этом.

К опеян. У меня ощущение, что мой Вустер какой-то штатский, лишний здесь. Все дерутся, а он в сторонке, не при деле.

В этом и есть суть, зерно роли— «серый кардинал». Он даже на поле битвы ухитряется стоять в стороне и дергать за веревочки. Ему кажется, что он управляет ходом истории.

5 марта 1969 года Трактир «Кабанья голова».

Борисов. Мы знаем, что Фальстаф нас разыгрывает?

Лебедев. Пока нет.

Борисов. Много повторов, мы не знаем, как себя вести.

Лебедев. Если Фальстаф будет все время играть на принца — Фальстаф кончился. Смысл этой сцены таков: если мы подонки, то вы все и давно. Фальстаф портит игру принца.

Борисов. Фальстаф разоблачает меня и Пойнса как трусов. Но мы-то знаем, что мы не трусы.

Лебедев. Сначала принц доволен, что Фальстаф поддался на его розыгрыш, а потом вдруг замечает, что идет не тот спектакль.

¶Почему не тот спектакль?

Лебедев. Принц ждал другого. Он уверен, что Фальстаф не узнал его.-.

«Горе трусам и проклятье»—это относится к тому, что принц и Пойнс не пошли с Фальстафом на «дело», а не к тому, чего в нашей композиции нет. Фальстаф поначалу ведет себя так, как принц и ожидал. А ты считаешь, что ведешь себя неожиданно для принца и Пойнса. Получается намек на что-то многозначительное, чего публика не поймет.

Лебедев. Я даю возможность над собой посмеяться, а потом — вот, получайте.

С апелляцией ты должен выходить к публике.

Лебедев. Это просто, но это будет другая пьеса. Если я говорю все так, как хотелось бы принцу, то для меня нет театра.

(Лебедев пробует сыграть начало в кругу своих друзей, адресуя все принцу.)

Теперь апеллируй к зрителю.

Лебедев. Теперь уже поздно. Я все играю не для принца и его лагеря, а для зрителя. С самого начала мы должны донести до зрителей мысль, что здесь происходят страшные вещи.

Нельзя прямо играть страшное. Это должно ощущаться лишь как итог, за словами. Сейчас идет смешная сцена.

Борисов. Это все для увеселения принца. Принц веселится. Фальстаф для него не только друг, но и шут.

Лебедев. Значит, моя роль сводится к тому, чтобы вас веселить?

Нельзя напрямую играть подтекст.

Лебедев. Но тут нет потехи.

Потеха есть. Она идет от Фальстафа.

Лебедев. Я хочу выяснить обстоятельства игры. Как она связана с замыслом Пойнса? Чего все от меня сейчас ждут?

Данилов. Рассказа о битве и о своей героической роли.

Лебедев. А я говорю: «Горе трусам и проклятье».

Это ничуть не противоречит их планам. Они этого и хотели. Все идет как надо, по их замыслу. Они знали, что Фальстаф будет обвинять их бог знает в чем.

Лебедев. Мой розыгрыш сильнее, они не ожидали, что мы войдем окровавленные, оборванные.

И к этому они готовы. Они ждали всяческих обвинений и инсценировок.

Лебедев. Значит, мне все адресовать Пойнсу?

Нет. Апеллируй к нам, к публике, имея объектом принца и Пойнса. Обвиняй их в предательстве, в измене, во всех грехах.

Лебедев. Поглядываю на них, а говорю так, будто их нет?

Совершенно верно.

i

¶Повторение сцены.

(Борисову.) Сцену инсценировки надо играть от имени короля и при этом все время учитывать, что принца вызывает король, что началась война.

Лебедев. Нам надо все время общаться друг с другом.

(Борисову.) Логика принца такова: меня вызывает отец, началась война, теперь все пойдет по-другому, от Фальстафа рано или поздно я откажусь, и он должен это понять.

Лебедев. А я, Фальстаф, хочу заменить в тебе холодную кровь отца горячей кровью и сделать тебя человеком.

Борисов. А я как бы отвечаю — этого не будет, старик. Дал понять Фальстафу, что все будет иначе, а потом снял серьезность, превратил все в шутку, жизнь как будто пошла по-старому.

К опе л ян. Короля Фальстафу надо играть разнообразно — плакать, стонать, менять ритм и тон речи.

Лебедев. Прием шутовской, а за этим очень серьезные вещи. Надо искать зерно, цепляться друг за друга; если все будут все время что-то разыгрывать, они станут повторять Фальстафа.

Повторение сцены.

Фальстаф до последней минуты не знает, продаст его принц шерифу или нет. Принц идет к нему с отчужденным, страшным лицом. Потом засмеялся, обнял, Фальстаф тоже смеется. Когда принц говорит: «Спрячься, Джек», все словно по-старому.

Лебедев. Когда принц дает военные распоряжения, он уже как бы не здесь. Если все его мысли будут связаны с войной, то тема Перси в конце сцены прозвучит органично.

Комната принца.

Нужно отказаться от массовки в этой сцене. Она мешает выявить суть отношений Гарри и Фальстафа, а это главное и в сцене, и во всем спектакле. Фальстаф и Гарри сейчас одни. Их общение — интимное, дружеское, возможное только здесь, в комнате принца.

Лебедев. Мне надо придумать здесь какое-то особое подмигивание, знак. Это сыграет в конце пьесы, когда Фальстаф скажет: «Посмотрите, я сейчас подмигну ему, и вы увидите, какую рожу он скорчит».

Сцена балаганная, но за этим должна читаться мысль Фальстафа: «Гарри, тебе уже никогда не уйти от нас, ты наш, весь и безраздельно».

Лебедев. В прошлом Фальстаф был рыцарем благородства, высокой морали, чистоты. Теперь над этим смеются — всё в прошлом. Фальстаф сам смеется над собой.

«Тебе от нас не уйти» — это самое важное. За Фальста-

232

фом — масса людей, народ. Принц может выйти со шпагой в руках, остановиться, задуматься. Не надо торопиться, вы придете друг к другу.

Повторение сцены.

Принц не должен слишком быстро подстраиваться под настроение Фальстафа. Какое-то время он продолжает оставаться в своем. Не надо окрашивать каждое слово, тут важна мысль.

Лебедев. Я должен его вытягивать из трагедии в комедию. Тяну Гарри в свою сферу.

Борисов. Первое появление принца и финал — одно настроение, а вся сцена — совсем другое.

Линия все время одна, но она прерывается. Мысль прячется внутрь, внешне вы должны идти Фальстафу навстречу, принимая его игру. Фальстаф, которого принц любит, борется за принца, его линия — «что бы то ни было, ты от нас не уйдешь». Не должен теряться и прием включения зрительного зала.

Борисов. Не надо ли прибавить принцу юмора, веселья?

Непременно. Это поединок острословов. Но в нем нельзя терять мысль.

Лебедев. Я сейчас через старого рыцаря Фальстафа раскрываю суть происходящего, смеюсь и над собой, и над принцем. В мире всегда так будет: одна комедия сменяет другую. Это сверхзадача.

Против этого никто не возражает.

Борисов. Принцу надо выйти серьезным, а потом измениться с момента появления Фальстафа.

Лебедев. Каким вы хотите выглядеть в королевстве?

Борисов. Весельчаком, беспутным забиякой.

Но не надо сразу подстраиваться под Фальстафа. Постепенно принц заводит самого себя. А когда остался один — «Вы думаете, я такой? Нет. Хотите видеть, какой я на самом деле?». Это внутренний монолог. И идет монолог Шекспира: «Я всем вам знаю цену».

Лебедев. В ответ на удачные остроты Фальстафа принцу надо составить какую-то рожу. А в конце Фальстаф его вызывает на дружеское сближение, но не встречает отклика. Получится трагическое преломление смешного.

При таком решении второй картины она должна звучать свежее.

7 марта 1969 года Комната принца.

Выход Пойнса должен быть, как антре в цирке, под барабан.

(Рецентеру.) Принц приветствует Пойнса по-блатному. Не вступайте с Пойнсом в бытовой разговор, вы все время в своих мыслях. Соображайте про себя. Не надо суетиться, все под-

233

¶чиняйте мысли. Не лезьте к Пойнсу, не вступайте с ним в диалог. Слушайте и делайте свои выводы. Не надо лишних движений.

Трактир «Кабанья голова».

Лебедев. Надо разыграть песню. Я даю знак Гедсхилу, и он запевает нашу песню, потом все подхватывают. Каждый куплет — по-новому.

Пока это не получается. Первый куплет надо спеть всем вместе, а потом перевести песню в диалог.

Лебедев. Мне нужна какая-то свобода в пении. Это не профессиональное пение, а игра в песню.

После первого куплета можно петь свободно. Фальстаф задает тон и дирижирует. *(Рецентеру.)* После сообщения о войне — перелом куска, пьесы, роли, а вы не придаете этому значения, с вами ничего не происходит.

Рецентер. Я думал, что принц не может обнаружить своего волнения в этом окружении.

Но когда-то надо его обнаружить. Можно найти любое приспособление для этого — какой-то резкий поворот, изменение интонационного рисунка, а то все получается как-то одинаково, ровно. Фразу: «Если июнь выпадет жарким, то и люди сильно упадут в цене» — принц произносит уже в другом ключе, будущая война раскрывается перед ним во всей конкретности: вот где он себя покажет!

Повторение сцены.

{Лебедеву.} В характеристике, которую дает ему принц, изображающий короля, Фальстаф услышал серьезную угрозу, он ощутил первое разочарование в дружбе, трещину. Он старается превратить все в шутку, но шутка прерывается. Фраза: «Не разлучайте вашего Гарри с Фальстафом» — должна прозвучать серьезно.

{Рецентеру.} На вас висит действие, а вы его все время опускаете. Впереди война, она уже вошла в вашу жизнь. Вперед, вперед, все время ищите действие, все решительнее смотрите в будущее. Все, что тут, — между прочим. Главное — там. «Страна в огне, и Перси манит власть» — вот главное. К этому надо прийти. Он идет к этому с момента, когда Фальстаф сказал: «Война, леди и джентльмены». Настает ваш час — вот что важно. Это аккумулируется постепенно. Должна быть единая четкая внутренняя линия. Принц Гарри ведет сквозное действие акта. Вы его не ведете, все валится.

Рецентер. Я хотел припрятать главную тему для розыгрыша.

Надо найти стержень, а потом можете раскрашивать роль. Пока стержня нет. Нельзя так долго скрывать самую суть

234

¶роли. Шекспир дает достаточно материала для каждого эпизода, ничего нельзя нарочито приберегать, будьте максимально щедры.

10 марта 1969 года У судьи Шеллоу.

В финале сцены, когда Шеллоу в третий раз спрашивает про волов на Стемфордской ярмарке, Трофимову — Сайленсу надо найти новое приспособление. Надо довести себя до способности убить — просто нет сил больше это выдержать! Сначала удостоверьтесь, не шутит ли он? Нет, не шутит. Все. Значит, надо убивать.

Трофимов. Чего это он вдруг таким кровожадным стал?

Это Ф^аР^с! ^{вы не} должны находиться в плену «нормальной» правды. Раздражение таково, что вы можете схватить первый попавшийся предмет и убить. Комизм в том, что вы его не убьете. Надо дойти до того предела, когда хочется убить, иного выхода нет. Довели человека.

14 марта 1969 года Коронация Генриха V.

Группа Фальстафа появляется запыхавшаяся, взволнованная. Фальстаф выстраивает Сайленса, Шеллоу и других в один ряд за собой. Сайленс все время оказывается первым. Образуется очередь за почестями. Слова «Да здравствует король!» первым говорит Фальстаф, тихо, с глубоко скрытой иронией. Все подхватывают громче.

Во время монолога Гарри Фальстаф долго думает, что его разыгрывают. Надо точно определить момент, в который он понял предательство своего любимца.

15 марта 1969 года Комната принца.

Рецепт ер. Принц победил Перси, потому что он впитывал в себя все, что давало его время. Можно начать сцену с того, что принц сидит с глобусом и фолиантом. Фальстаф отвлекает его, принц постепенно «раскачивается». Побеждает не только расчет, но и знания, образованность.

Это очень умозрительный ход.

Борисов. Что дает глобус? Это не из нашего спектакля. Подвыпивший Гарри, Гарри навеселе — это другое дело. Таким он должен предстать перед публикой.

Стержень нашего спектакля — борьба Фальстафа за человеческое в неудержимом честолюбце. Это сквозное действие берет начало именно во второй картине. Я отменил спальню и массовку в этой сцене, так как обилие людей затемняло отношения принца и Фальстафа. Эти взаимоотношения надо уточнить через действие, постоянно искать действенную основу. Когда принц

235

думает о чем-то своем, не возникает контакта. Гарри знает, что происходит во дворце, у отца, он озабочен именно этим. Фальстаф видит это, чувствует. Его беспокоит, что принц куда-то уходит от него, он борется за него, он все время что-то выдумывает, чтобы привлечь внимание Гарри к себе.

Лебедев. Фальстаф очень озабочен состоянием принца, но не показывает своего беспокойства.

В любом случае принц здесь не должен замыкаться в себе.

Лебедев. Это должна быть как бы фехтовальная борьба, но вместо шпаг — слова.

Борисов. Фальстаф должен здесь учить принца, как ему вести себя, когда он станет королем.

Принц как будто во всем согласен с Фальстафом, а потом приводит его к мысли о виселице. Надо попробовать провести это через логику двух слегка подвыпивших собутыльников. Образы рождаются в пьяном сознании. В монологе принца — отрезвление пьяного человека. Опынение снимать не надо. Мне кажется, что это верный путь, текст поддается такому решению.

17 марта 1969 года Прогон второго акта.

Король не верит в раскаяние Гарри, его не могут удовлетворить причины, которыми сын объясняет, почему он унес корону.

В предательство принца Фальстаф окончательно поверил в самом конце. Только острия алебард заставляют его понять правду.

21 марта 1969 года Прогон второго акта.

Финал получается несколько нарочитым — короля специально подносят к Фальстафу. Нужно, чтобы Гарри услышал голос Фальстафа: «Счастливо царствовать, мой милый мальчуган!» — и только после этого он дает знак служителям и те подносят его к группе Фальстафа.

25 марта 1969 года Комната принца.

Борисов. Фальстаф в этой картине готовит Гарри к тому, чтобы, став королем, тот не вешал воров, не сковывал «молодую предприимчивость» и т. д. Он его воспитывает.

Может ли Фальстаф делать это рационально? Он может только шутить на эту тему.

Лебедев. Юмор, радость, веселье уничтожены в Англии. В Фальстафе — торжество английского юмора. Шутки над королями — английская традиция, сохранившаяся до сегодняшнего дня. Поэтому Фальстаф действует открыто, чувствуя свою

¶силу. Он позволяет смеяться и над собой. Это жизнь, это великолепно. Принцу нравится, как говорит, смеется и думает Фальстаф.

Борисов. В чем смысл сцены розыгрыша?

Лебедев. Принцу надо расправиться со старой Англией. Он готовится к этому. А Фальстаф любит принца, он не может без него.

Борисов. Но принц тоже любит Фальстафа.

Лебедев. Фальстаф незаметно переводит все на государственные проблемы.

Оба шутят, но под видом шутки говорят друг другу правду.

Лебедев. Фальстаф не должен быть веселым, он встревожен.

Нет, необходимо задать веселое опьянение. На этом строится начало сцены. Фальстаф не должен впрямую соглашаться с тем, что говорит принц. Его настораживают слова о виселице.

Перед принцем — шут, клоун.

Предполагаемое назначение в палачи очень портит настроение Фальстафа. Его подтекст: «Перестань про это, а то мы поругаемся».

Должно быть два поединка. Первый раунд проиграл Фальстаф («Не судьей ты будешь, а палачом»), второй раунд («Перестань развращать меня») — проиграл Гарри. Это сцена пикировки при взаимной любви.

Лебедев. Не хватает звена для четвертой картины, когда Фальстаф уже видит, чем все это кончится. Здесь нет конфликта.

Он существует, но в шуточной форме. С учетом характеров, но в шуточной форме. Серьезные выводы мы сделаем сами.

Премьера спектакля «Король Генрих IV» состоялась 1 апреля 1969 года.

Запись репетиций сделана Д. М. Шварц.

237

¶А. Вампилов. „Прошлым летом в Чулимске“

Репетиции спектакля

24 сентября 1973 года — 15 февраля 1974 года

Распределение ролей:

Шаманов — К. Лавров Пашка — 10. Демич Помигалов — Г. Гай Дергачев — Е. Копелян Мечеткин — Я. Трофимов Бремеев — О. Борисов Валентина — С. Головина

Л. Сапожникова Кашкина — Л. Крячун Хороших — В. Ко в ель

Художник Э. Кочергин. Музыкальное оформление С. Розенцвейга. Режиссер-ассистент Б. Сапегин.

24 сентября 1973 года

-----Мы начинаем репетиции пьесы

Александра Вампилова «Прошлым летом в Чулимске», когда автора уже нет в живых... Эта пьеса оказалась последней в творчестве этого одаренного драматурга, замечательного человека, нашего товарища Саши Вампилова. Он был полон замыслов, писал сразу две пьесы, киносценарий, но пьеса, которую мы начинаем сегодня, — последняя...

Нам удалось доставить ему радость при жизни — мы первыми поставили его «Провинциальные анекдоты». Александр Вампилов приезжал в Ленинград, участвовал в репетициях, вместе с театром создал новый вариант пьесы, был на премьере и испытал радость успеха. Он признал наш спектакль «своим», и наша дружба должна была продолжаться многие годы.

На этот раз рядом не будет автора, не увидит он премьеру, наш самый строгий, самый доброжелательный, самый заинтересованный и тонкий критик... Что-то он хотел еще сделать в этой пьесе. В своем письме от 12 июня 1972 года он писал: «Пришлю Вам новую последнюю страницу «Чулимска». По сути там, разумеется, ничего не изменится, просто мне пришло в го-

238

¶лову, что самый-самый конец (финал) можно сделать точнее и естественнее по форме».

Мы не получили эту страницу... И никто не может угадать, что именно он хотел сделать,

потому что при всей простоте и ясности мысли Александр Вампилов, как никто другой, был неожиданным в каждом драматургическом повороте. Эта неожиданность при безупречной логичности и есть признак большого таланта, открывателя новых путей в искусстве.

Ему было всего тридцать пять лет, но он знал жизнь, как мудрец. И если мы хотим, чтобы наш «Чулимск» был достоин памяти Александра Вампилова, мы должны проделать огромную работу, погрузившись в жизнь далекого от нас таежного поселка. И прежде чем искать общечеловеческое в характерах и столкновениях людей, необходимо ощутить их реальность, их плоть и кровь, их непохожесть на всех остальных людей в мире, их точную социальную и нравственную природу. Отнесемся к этой современной пьесе, как к классике, она достойна этого.

24 сентября 1973 года *Беседа после читки пьесы.*

Понравилась ли пьеса тем, кто слышит ее в первый раз? Про что она? Это трудная пьеса, для меня она нечто вроде айсберга: то, что сразу видно, кажется простым и понятным, но есть и другое измерение, другая глубина.

Трофимов. Это про то, что в жизни есть светлое, надо верить, что все будет хорошо.

Лавров. Все люди здесь знакомые, земные... Кроме Шаманова. Мне кажется, что вся его история написана в другом ключе.

Пьеса эта — концерт для скрипки с оркестром. Шаманов ведет главную партию, это — скрипка. Его история тоже простая: столкнулся с несправедливостью, опустил руки. Через простые житейские вещи для него изменилось все. Решил уехать, уйти от сложностей, а уйти нельзя... Верно, что он отличается от других, но они все разные, каждый со своей судьбой. И в каждом есть и добро и зло.

Головина. Вампилов берет крайности, они все в апогее чувств.

Чем сложнее и глубже произведение, тем труднее найти какую-то единую, всем понятную формулу. Но мы не будем ее искать. Попытаемся проникнуть в суть, раскрыть ее. Верно, что в каждом есть и доброе и злое. Верно, что речь идет о вере в будущее. Образ палисадника — явный символ. Стоит или нет поправлять палисадник, если его все время ломают?

Лавров. Стоит ли в жизни биться лбом о стенку?

Борисов. Еремеев пришел к людям, из тайги и ушел обратно в тайгу, ни с чем. И он же поправляет забор, помогает

239

¶Валентине. Хотя его это касается меньше всего. А может быть, это самое главное, что он здесь увидел?

К о в е л ь. Валентина ничего не делает в пьесе, только любит. ..

Она все время борется, ее борьба за палисадник — борьба за людей. Она посадит здесь маки, цветы, чтобы пробудить в людях стыд, дать им свое понимание жизни.

К о в е л ь. Это девушка особенная, необыкновенная.

Головина. У каждого человека в душе свой палисадник, своя калитка.

Борисов. Надо, чтобы это выросло в символ, играть символ нельзя.

Лавров. По отношению к калитке можно понять отношение автора к каждому человеку.

Борисов. В конечном счете отношение к самому себе и есть отношение к жизни, к обществу, к людям. Что делать прежде всего с самим собой? — этот вопрос особенно остро стоит у Шаманова, он должен его решить.

Демич. Интересно, что в какой-то момент Валентина отказывается от калитки, бросает ее на произвол судьбы, для нее это самый страшный момент — когда она изменяет себе, идет на компромисс.

К о п е л я н. У каждого есть что-то недоговоренное, что нельзя высказать словами, это и есть второй план, подтекст, его и надо искать.

Дергачев хотел уйти и не ушел. Что это, хорошо или плохо? Неважно, нам надо показать, что за скандалами, за невозможностью жить вместе у него настоящая любовь к жене, и взаимная любовь.

Трофимов. Даже Мечеткин не просто дурак, он одинок и тянется к интеллигенции.

Копелян. Ему кажется, что он намного культурнее всех остальных, живет в ужасной среде. Ему не с кем общаться.

Любопытно, что он все время ломает калитку, идет напролом, а за порядком следит. Интересно, совпадут ли наши общие ощущения с действием. Здесь нельзя психологизировать, надо действовать. И никакой многозначительности. Каждый ведет свою партию, и если он ведет ее верно, то органично вливается в оркестр. Надо идти от частных. Все общее началось за пределами пьесы. На ее конкретных обстоятельствах будем пытаться выйти к обобщениям. В этом и будет диалектика действия, нашего подхода к этой сложной и во многом загадочной пьесе.

23 октября 1973 года Второй акт. Читка пьесы по ролям.

Копелян. Ни у кого ничего не вышло. Что происходит с Шамановым?

Он идет бороться, пробудился от смертной спячки.

240

¶ *Копелян.* Что его на это подвигнуло?

Несколько голосов. Любовь!

Копелян (явно подзадоривая товарищей). А любовь у него не состоялась.

Неважно... Он полюбил и с этого момента воскрес для новой жизни.

Копелян. Разве он примирился с этой своей жизнью? Весь первый акт он мечется, он явно неудовлетворен, его угнетает связь с Зинаидой...

Копель. Эта связь тоже от равнодушия, безразличия к себе и ко всему на свете.

Борисов. Не согласен. Он спасовал перед трудностями, но безразличия нет.

Лавров. Он хочет убедить самого себя, что все ему безразлично, но чувствует, что с некоторых пор живет не так.

А если бы не было истории с Валентиной?

Борисов. Вы хотите сказать, что без Валентины не было бы толчка? Это плохо.

Почему? Без Валентины тянулась бы все та же волюнка. Это страшно, но это так.

Лавров. Он ее столько раз на дню видел, она все время мелькает перед ним, и вдруг!

Да, и вдруг спала пелена. У Вампилова при внешнем бытовизме есть такие удары. Мы об этом говорили, в этом и есть его незаурядность, его отличие от привычных нам авторов. И это жизненно, правдиво по самому большому счету.

Лавров. В таком случае надо предполагать, что, несмотря на все случившееся, он больше никогда не оставит Валентину.

Это надо обдумать, сейчас решить не могу, нет такой у меня уверенности.

Копелян. Почему не уходит Дергачев?

Гай. Попытки вырваться — в его натуре, а уйти не может. Все-таки привязан к жене.

Копелян. Где это в пьесе?

Нет такого конкретного места, это обстоятельство в самом Дергачеве, оно глубоко спрятано.

Копелян. В чем это сыграть?

В том, как он уходит. Мы должны увидеть решимость уйти и почти сразу — как выходит из него решимость, как лопнул шар и вышел воздух. Обстоятельств логических нет, текста нет, а сыграть надо.

Копелян. Никто никуда не уходит, никто ничего не приобрел.

Уходит Пашка, уйдет Шаманов. И почему всем надо уходить? А вы заметили, что на Кашкиной любовь отразилась очищающе? Через ее подлый поступок с запиской мы поняли, что она любит и что, несмотря на то, что она все потеряла, ничего подобного больше не совершит никогда. И вообще по внешнему

241

¶ ходу пьеса может показаться пессимистической, но она вызывает катарсис. Происходит нравственное очищение. При другом способе выражения это грустная история о потерянных людях. У Вампилова — это крупные личности, и становятся они таковыми на наших глазах. Это великолепная драматургия, хотя бы потому, что в течение обычных суток происходят

события огромной насыщенности, берется высшая точка отношений. Отношения мужа и жены, матери и сына, Шаманова и Кашкиной. И отношения эти не замыкаются между двумя людьми, а так или иначе затрагивают судьбы всех и каждого. В самом сюжете пьесы разгадки нет. Ее надо искать в характере. Именно в характерах происходит такое накопление, напряжение, которое в столкновениях доходит до выразительности огромной силы. Если идти по сюжету, то у Анны и Дергачева, например, с самого начала плохие отношения, как это бывает между мужем и женой. Или Еремеев. Что с ним по сюжету? Старик пришел за пенсией, не вышло, уходит обратно в тайгу. Если мы будем так играть — катастрофа. Необходимо принести в каждом характере его прошлое. Громадные накопления произошли в прошлом, и сегодня они определяют поступки, конфликты, все поведение действующих лиц пьесы. Нет ни одного обстоятельства, которое не было бы доведено до максимума. Максимальное обострение предлагаемых обстоятельств — эта формула Немировича-Данченко должна стать для нас определяющей в репетиционных поисках. Ничего здесь не начинается с нуля, но в то же время как будто бы с нуля... Это сложно — в быте, в обыденности искать электричество. Все наэлектризовано, все вибрирует в этом захолустье. Наш анализ пьесы должен заключаться в том, что мы должны как можно подробнее и точнее определить прошлое наших героев: оно определяет настоящее.

К о п е л я н. У каждого в пьесе есть взрыв.

И у каждого есть свое субъективное оправдание. В пьесе нет отрицательных персонажей. Пашка с первого взгляда может показаться носителем зла, но он не зол, злы обстоятельства его жизни. Кроме того, он по-настоящему любит Валентину. Сочувствие к героям придет через борьбу, ошибку, оценку. Все накопленное прошлое должно войти в настоящее.

К о е е л ь. Есть пьесы, которые можно сыграть средне, здесь это невозможно. В этих людях при сложности судеб совсем нет нервозности.

Они лишены отрицательных влияний урбанизма, не заражены им. В фильмах Бергмана яростные страсти выражают суть. Здесь обратный ход. Там страсти значительнее людей, здесь огромное богатство и запас невысказанного. Большой душевный масштаб. Узнаваемые, обыденных профессий люди, которых можно встретить на каждом шагу, — и в них заключен огромный духовный мир. А отсюда и масштаб личности. Каждый — большая значительная личность. В этом пафос утверждения.

242

К о п е л я н. Чем крупнее человек, тем печальнее его крах.

С печалью мы не будем бороться. Но мы должны иметь ответ на вопрос — почему мы ставим эту грустную пьесу.

К о в е л ь. У кого тут крах?

К о п е л я н. Никто не добился того, что хотел.

Борисов. Еремеев пришел за пенсией и ушел обратно умирать.

К о в е л ь. Но в нем победил человек. Он не захотел судиться со своей дочерью, как ему посоветовали. Он остается до конца человеком с огромным достоинством.

К о п е л я н. Нравственное очищение через страдание.

Если через финал все-таки утверждается нравственный идеал, то это совсем не так уж и плохо. Помните, у Пушкина — «печаль моя светла»...

К о в е л ь. Почему все-таки пьеса в первом варианте называлась «Валентина»? У Вампилова это не могло быть случайностью.

Я думаю, что это связано со шкалой нравственности, которая существует в этой пьесе очень определенно. На высшей точке этой шкалы — несомненно Валентина. На низшей — Мечеткин.

Демич. А Пашка?

На предпоследней. Его нравственный подъем еще впереди, мы можем догадываться, что большая любовь сделает его другим человеком. В пьесе он в плену низких представлений о жизни. Он считает, что физическая близость и духовность — одно и то же. Только в самом конце, когда Пашка решается на отъезд, он понимает, что Валентина еще дальше от него, чем

до сближения. И понимает Пашка, насколько она выше его. Вслед за Валентиной по нравственной шкале — Еремеев, он все понял и увидел верно.

Лавров. А может быть, Валентина Шаманову нравилась и раньше, просто он отталкивал это от себя?

Это менее интересно. Он не видит и вдруг увидел то, что все кругом уже давно знают. Я понимаю, что сложно сыграть внезапную любовь, это надо искать.

16 ноября 1973 года Читка и разбор первого действия.

Начало пьесы. Спит Еремеев. Появляется Валентина, принимается чинить забор, потом замечает проснувшегося Еремеева, вскрикивает.

{Головиной.} Вы знаете этого человека?

Головина. Нет.

Я думаю, она его знает. Вскрикнула от неожиданности, но вспомнила: была девочкой, когда он приходил к Дергачеву в прошлый раз. Он ее узнаёт, а она его знает.

В окне своей комнаты появляется Кашкина — Крячун.

Крячун. Что это за монолог? По действию? Она хочет разбудить Шаманова, и не только в прямом смысле, хочет

243

вытащить его на откровенный разговор, встряхнуть, сломить его инертность, безразличие ко всему, в том числе и к ней.

Важно точно понять, каковы сейчас ваши отношения. Не вообще, а в данную минуту. Во-первых, это не монолог, а диалог. Мы через вас должны ощущать его молчаливое присутствие за вашей спиной.

Крячун. Градус отношений очень высокий. Была разлука, она уезжала...

С чем вы приехали?

Крячун. С надеждой закрепить наши отношения, завоевать его по-настоящему.

Наоборот. Надо сыграть твердое решение покончить с этим романом, она все продумала в разлуке и поняла зыбкость отношений. Твердо решила, а вот встретились, и все в ней сопротивляется этому решению. Головой понимает всю безнадежность, а эмоционально сопротивляется этому пониманию. Надо сыграть неистребимое желание покончить с ним. Иначе будет обычная слащавая ситуация: он ее не любит, а она любит. Чувство Зинаиды выше ее собственного сопротивления этому чувству, поэтому она и совершила коварный поступок. Сейчас она провоцирует Шаманова на скандал, чтобы облегчить себе решительный поступок. *(Лаврову.)* Вам надо слушать этот монолог, хотя вы и не появляетесь здесь на сцене, каждый раз слушать. Этот монолог определяет ваше первое появление на сцене.

Повторение монолога.

Трагический монолог, хотя речь идет о танцах, о погоде... *(Крячун.)* Обратите внимание на реплику: «Молчишь... Значит, все правильно...» Что—«правильно»? Правильно решила — порвать. Ложится на это действие ваш монолог?

К р ячун. Да. Надо кончать...

К о п е л я н. В монологе она сама задает вопросы и сама на них отвечает. Она правильно понимает его упорное молчание.

Дальше она сама провоцирует его на скандал. Зачем? Чтобы облегчить разрыв. Ей нужен повод, иначе ничего не получится, она себя хорошо знает. Вот куда должно стремиться ваше воображение, а не на изображение безответной любви. *(Лаврову.)* Шаманов не идет на это. Он будто продолжает спать. Сон — его защита. Он вообще теперь живет по инерции, их отношения — тоже инерция. Ему лень что-либо изменять.

Лавров. Затеать еще эту волокиту, объясняться. . .

При нынешнем положении вещей ему есть куда девать себя по вечерам. На провокацию не поддается. *(Крячун.)* В результате она хочет доказать самой себе, что все в порядке. Вас тянет на показ трагической любви. Наоборот. Все в порядке, все хорошо. Кашкина, в отличие от Валентины, женщина рациональная. Это не значит, что она не способна на сильное чувство, но она все время что-то решает, прикидывает, борется с чувством.

¶Для зрителя в монологе надо найти два-три «прокола»: проснулась молодая женщина, все у нее как будто хорошо, но что-то настораживает, что-то проступает тревожное.

Лавров. Зинаида демонстративно громко разговаривает, как будто специально для того, чтобы ее услышали. Ведь все знают об их отношениях, и ее это устраивает.

Раннее утро, никого еще нет. Эта тема существует, но она дальше найдет свое место. Это придаст ненужную демонстративность с самого начала. Сейчас надо задать экспозицию их истинных отношений.

Сцена Мечеткина и Еремеева.

Мечеткин здесь ежедневно завтракает, по дороге на работу. Это ритуал. Валентина говорит, что у него сегодня хорошее настроение. Что это — нарочно? Он накидывается на Еремеева, делает замечание буфетчице.

Трофимов. Чем у него больше поводов придраться, тем лучше у него настроение.

Он очень доволен собой — это его основное состояние. Он чувствует, что никто с ним не считается, и все, что ему говорят в глаза плохого, пропускает мимо. В нем утренняя бодрость хорошо выпавшегося человека. Кроме того, он выбрал себе идеал и подражает какому-то представителю власти, который произвел на него большое впечатление сановитостью, важностью в повадках. Очень важно найти, как он обращается с портфелем, как носит шляпу, как ходит, как садится. При этом он типичный холостяк. Откладывает деньги, собирается наконец жениться, это ему нелегко, так как к воображаемой невесте предъявляет огромные требования. Поначалу надо так себя вести, чтобы зритель думал, что Мечеткин действительно большой начальник. Реакция Хороших на его замечание — «Тебя не спросили» — неожиданно должна прозвучать. На грубость очень долго не отвечает, огромная оценка.

Трофимов. Он соображает, как бы ответил тот идеальный начальник.

Нет ли у него записной книжки? Собирает материал для фельетона. Исподволь.

К о п е л я н. Почему Анна так идилично отнеслась к Еремееву?

К о в е л ь. Это друг моего мужа.

К о п е л я н. Но они пьют вместе.

К о в е л ь. Сейчас у нее плохие отношения с мужем, а с Еремеевым связано что-то хорошее. Это возврат к старому.

Это должно быть тоньше, чтобы не было слащавости. Она увидела Еремеева, он ей интересен, важно узнать все о нем, а Мечеткин отвлекает, мешает.

¶Сцена Дергачева и Хороших.

(Ковель.) Вам трудно отказать ему в выпивке?

К о в е л ь. Трудно.

Она понимает, что не права. Муж должен принять друга. Для Дергачева очень тяжела тема Пашки. С ним связано самое страшное в прошлом, мешает он и теперь. Не уезжает. От этого накал огромный, каждое препятствие кажется принципиальным вызовом. Он накаляется... *(Трофимову.)* Мечеткин записывает свои наблюдения не как доносчик, а как творческая личность. Он собирает материал для творческой работы, собирается писать статью или фельетон. *(Гаю.)* Для этого человека не существует ничего — есть привычный, ежедневный отъезд на работу на своем мотоцикле, больше для него ничего не существует.

Борисов. Интересно, что Еремеев отметил только Валентину — «добрая девка». Он почувствовал в ней человека, близкого по духу.

Для Анны важно, чтобы Еремеев понял, что у него нет документов, что он совершил оплошность, не думая о будущем, о старости.

Ковель. Но она и Дергаче в с этого момента будут ему помогать.

Да. Прежде всего надо, чтобы он понял свое положение, свою ошибку. Важно определить физическое состояние Еремеева к этому моменту.

Ковель. Он не дряхлый.

Борисов. Тело его не одряхлело, просто что-то начало отказывать — слух, руки. Не то

что он совсем не слышит, а что-то недослышивает, появилась какая-то напряженность в движениях. Это определит его поведение. Но он нормальный человек.

Это верно. А Дергачеву хорошо бы играть на баяне. Это дает прошлое. Появился забулдыга, человек с протезом — и баян.

Ковель. Какова ее степень борьбы с пьянством мужа?

Максимальная. У него периоды запоя. Сейчас — в связи с Пашкой. Работа стоит, ремонт буфета задерживается. Она покрывает его перед начальством, но сама борется с ним, хочет заставить его работать. При этом она сама себе не может простить прошлого, измены — не дождалась с войны, связалась с отцом Пашки, ничего хорошего эта измена ей не принесла. Дергачеву непросто взять деньги на водку у Еремеева. Он делает это демонстративно по отношению к жене — смотри, как я буду пить на деньги этого старика, раз ты не даешь на бутылку, не даешь встретить друга как полагается.

Лавров. Почему Шаманова тяготят эти отношения с Зинаидой? Почему он уходит от нее тайком?

Он не хочет демонстрировать свои отношения, а порвать с ней лень. Его моральное падение в том и состоит, что не способен он ни на какой решительный поступок, даже на скандал нет сил. Депрессия превратилась в жизненно стойкое состояние.

246

¶17 ноября 1973 года Продолжение читки
и разбор первого действия пьесы.

Читка доходит до объяснения Шаманова и Кашкиной, потом следует диалог Шаманова и Валентины. Артистам еще трудно овладеть всей сложностью словесной ткани, докопаться до сути отношений. Все понимают исключительность ситуаций, но не сразу дается постижение непривычных проявлений в отношениях между людьми.

Лавров. Я не могу поверить, что он сразу понял, почувствовал, что влюблен в Валентину. Это произошло раньше, пусть подсознательно. Он на цыпочках спускался от Кашкиной, чтобы его не видела Валентина.

Разве не выгоднее сценически исключить ее до этого момента?

Лавров. Пусть выгоднее, но это неправда. Я год знаю какую-то актрису, вижу ее каждый день — и вдруг влюбился!

К о пел ян. Это бывает. Человек погружен в себя, и вдруг что-то увидел. Дело не в том, что влюбился. Он просто увидел, что она красива, но подавляет в себе зарождающееся чувство.

Сцена так написана: чем же я похож на человека, в которого можно влюбиться. Шаманов считает, что это абсолютно исключено.

К о пел ян. С Кашкиной об этом он не говорит серьезно, шутит.

Это уже вторая фаза восприятия отношений. Решающим становится то обстоятельство, что Валентина в него влюблена. Влюбленность Шаманова происходит много позже. В сцене с Кашкиной он искренне считает, что это исключено. Это открыл Чехов — отставание от того, что человек понимает, по отношению к тому, что с ним происходит. Слова рождаются раньше, чем чувства.

К о в ель. Это бывает в жизни — давно знакомого человека вдруг увидишь по-новому. Шаманов вдруг увидел, что эта девушка чинит забор.

Этому он не придает особого значения, иначе мы придем к нравоучению: «Ах, какая она хорошая, чинит забор, несмотря ни на что, верит в людей».

Лавров. Его очень взволновало, что она любит его.

Это — второй этап. Первый — вместо стертого, привычного лица официантки увидел молодую, красивую девушку. К тому же она упорно чинит забор, который все они ломают,— это забавно. Аналогия с молодой актрисой — неверная. Нельзя забывать, какой у него был год — не обыденная жизнь, а моральная прострация, жизнь, как в тумане, в спячке. В этой пьесе прошлое играет огромную роль. Конденсированные события двух суток нельзя сыграть без прошлого.

Трофимов. Сапожникова сейчас, репетируя, пыталась нам доказать — смотрите, какая я хорошая. А Валентина ведь очень простая девушка, ей чужда всякая аффектация.

247

¶С выражением чувств очень сложно в этой пьесе. Надо копить в себе чувства, экономить средства их выражения. Многие из вас верно читают роль, но какая-нибудь одна фальшивая пауза разрушает все. Почти не должно быть внешних выразительных средств. Соврать один раз, хоть немного — и пустота вообще, уже нельзя поверить в главное. Сыграть лишнее — тоже очень опасно в этой пьесе. Прорывы надо искать в неожиданных местах.

Сцена столкновения Пашки и Дергачева.

Копелян. Если это будет банальная драка — неинтересно. Дергачев провоцирует драку от бессилия что-либо изменить в своей жизни.

Демич. Пашка чувствует бессилие Дергачева и издевается над ним. Он не идет на драку, не дерется, он как бы стряхивает его с себя, как назойливую букашку. А вот Шаманов его пугает, не понять, что это за тип. Он не знает, чего от него можно ждать.

Копелян. А вот в пьесе нет определенного указания, что всем известно про чувство Валентины к Шаманову.

Демич. Валентина сама говорит Шаманову, что это все видят, кроме него.

Копелян. Ей так может казаться.

Пашка уж во всяком случае знает, он безотрывно наблюдает за Валентиной и за всем, что так или иначе ее касается.

Сцена столкновения Пашки и Шаманова.

(Лаврову.) Вы как бы внутренне сопротивляетесь этой ситуации. Шаманов заставляет Пашку стрелять в него. Без полной отдачи мы не придем к нужному накалу. Эту сцену надо очень точно выстроить.

Лавров. У автора есть интересная ремарка во время сцены с Кошкиной: «внезапно угас». Он вспыхивает и тут же угасает, в самых неожиданных местах. В этом мне видится ключ к роли.

Внешне эта сцена двух сильных людей. А на самом деле Шаманов здесь слабый. Он смел, потому что ему действительно в этот момент безразлично, убьет его Пашка или нет.

Демич. У самоубийц наступает особое физиологическое состояние. Инстинкт самосохранения разрушен. Это не воля у Шаманова, он не преодолевает здесь любовь к жизни, у него просто нет этого чувства. Шаманов здесь фактически ведет себя, как самоубийца.

Копель. А Пашка?

Он воспринимает поведение Шаманова как поведение человека огромной силы и смелости, на которую он сам, Пашка, неспособен. *(Лаврову.)* С Шамановым здесь происходит интересный поворот — после выстрела Пашки и осечки с ним что-то случилось. Это похоже на моментальное выздоровление после тяжелой болезни. Именно в этой сцене он вернулся к жизни. И этот перелом уже будет действовать до конца пьесы. Пауза здесь имеет

248

¶большое, исключительное значение для всего дальнейшего. Сам Шаманов еще не понимает, что с ним произошло. Физически он почувствовал страшную слабость. Надо сыграть бесстрашие Шаманова от слабости и слабость от понимания того, что его жизнь только что, сию минуту могла быть прервана.

6 декабря 1973 года Возобновление репетиций после гастрольной поездки. Идет киносъемка.

Мы будем репетировать, не обращая внимание на съемку. Надеюсь, она нам не помешает. *(Сапожниковой.)* Летит самолет. Смотрите на него, закрывшись рукой от солнца. Мне представляется, что в начале и в конце пьесы пролетает самолет, который видит только Валентина. Она — на земле и самолет — в небе. Только не вздыхайте — как будто вы жалеете, что не летите в космос. Это не надо. Куда-то из неведомой стороны летит самолет. А после этого как бы возвращаетесь на землю: кудахчут куры, мычит корова.

Кто-то из актеров. В зале засмеются.

Этого не надо. Отменяется. После самолета надо, чтобы в комнате Кашкиной зазвонил будильник. Звук будильника надо пресечь, она проснулась и остановила его. *(Лаврову.)* Посидите у нее в комнате, пока она будет говорить монолог. Это важно, пока Крячун не найдет верное самочувствие. *(Трофимову.)* Вы соблюдаете ежедневный ритуал: пришел в чайную, сел, ножку на ножку, вынул расчесочку, причесал бровки... *(Копеляну.)* Вы не просто выпить просите, к вам друг пришел — это уже философское соображение, под это нельзя не выпить. Это надо делать подробно, длиннее, внушить жене, что не может она отказать в данном случае. Вы понимаете, что она не любит, когда вы пьете, не выносит этого, просите вы каждый день, а вот сейчас — такая уважительная причина, какой ни разу еще не было. И вдруг — отказ. Рассвирепел. Взял нож, разбил тарелку, — он в своем праве. А тут еще Мечеткин — наблюдает весь этот позор. Направьте ваш гнев на Мечеткина. Перед кем он, Афанасий, в столь позорном положении? Перед этим ничтожеством! Дерга-чев растерян — Анна не дает водки, Мечеткин все это наблюдает, а лучший друг — Илья — страдает за него. Страшная вспышка гнева, и против Анны и против Мечеткина, и не может найти выхода из этого положения. И вдруг — успокоился, нашел ход — «Илья, у тебя деньги есть?» Он возьмет деньги у гостя, у старика из тайги, возьмет последние гроши и купит бутылку. Вот этого Анна не выдержит, он знает свою жену. И она не выдерживает, дает им выпить. Дергачев сразу приходит в хорошее настроение, не столько из-за водки, сколько из-за того, что он нашел ход к черствой душе. Но какой ценой?! Отсюда и горечь. Эти нюансы, переходы — быстрые, не внешние, заключены в каждом характере, в каждом эпизоде. Наша задача их раскрыть, ничего не пропуская.

249

¶7 декабря 1973 года Разводка первого акта.

(Копеляну.) Дергачев выпил и сразу впал в блаженное состояние — все утро ждал этого момента, и он наступил. Разговор о пенсии Еремеева ведет объективно, став на позицию начальника, — нет документов, не будет пенсии. Спорит с женой, благодушно, дразнит — думаешь, дадут ему пенсию? Как бы не так, дура баба, документов ведь нет. В это время от аптекарши спускается Шаманов, соблюдая конспирацию, совершенно бесполезную, потому что по нему уже часы проверяют. Анна вовлекает Шаманова в разговор о пенсии. Еремеев все свое внимание переключил на Шаманова.

Борисов. Человек с пистолетом, значит, большой начальник, поможет.

{Лаврову.) А вам не до этого. Они все на вас накинудись, а у вас свои проблемы. В этот момент увидели Валентину, которая принесла вам завтрак, — это как избавление. И по дороге, полушутя, полусерьезно, как бы завершая тему, — «Я сам хочу на пенсию». *(Ковель.)* А вы как можно подробнее излагайте про пенсию, как бы загадку ему задавайте: «Вот что делать — пенсия должна быть, человек хороший, всю жизнь работал, а вот бумажек нету». Вы не обращаете внимания на состояние Шаманова, не чувствуете, что доводите его до бешенства. *(Головиной.)* Вы не пропускайте укола Кашкиной: «Кухня наша делает успехи», она, как женщина, заметила то, чего Шаманов не замечает, воспринимает как должное — яичница недожарена, как он любит.

Головина. А я как раз хотела не заметить этого.

Вы не заметили, мы не заметили — и разошлись. Этого пропускать нельзя, это первый выпад, их будет много. Мы должны заметить, что вы не заметили, не захотели заметить. Надо уметь фиксировать такие вещи: зритель должен заметить, что вы не заметили, в том-то и фокус, что это надо сыграть. Валентина потом сама скажет Шаманову: «Вы слепой! Все знают, а вы не знаете!» Для этого надо иметь основания, надо набрать право сорваться. Посмотрите Кашкиной прямо в глаза — две соперницы. Кашкина сознательно делает этот вызов.

Ковель. А как мне вести себя после такой беспомощности Шаманова?

Все рухнуло для вас; если Шаманов ничего сделать не может — а он для вас здесь тоже самый главный, — то кто же тогда поможет? Эта тема сближается для вас с темой плохих отношений с мужем — все плохо. Полная безнадежность. Но свойство ее характера в том, что она решает бороться до конца. Муж с Еремеевым продолжают пьянку, но уже вне поля ее зрения. Главное для нее — немедленно прекратить пьянку. Начинается бесконечный скандал,

уже за сценой, то затухающий, то угрожающе-бурный. Этот скандал продолжается в течение всей сцены Шаманова и Кашкиной. Никто на него не реагирует, привыкли. И вдруг

250

¶реплика Кашкиной, на поверхностный взгляд неожиданная: «Как они любят друг друга» — это про Анну и Дергачева! Все знают коренную причину их конфликта — он в Пашке. Дергачев не может забыть измену жены, а тут еще сам Пашка приехал и уезжать не собирается. *(Лаврову и Крячун.)* Ваша сцена очень сложна, она вроде носит экспозиционный характер, но должна быть точно выстроена по действию. *(Крячун.)* Хорошо, что вы начинаете сцену разобщенно, и все-таки, что вам здесь от него нужно?

Крячун. Мне важно поставить все точки над «и» в наших отношениях.

А разве вам не хочется прежде всего понять: он, Шаманов, мертв только по отношению к вам или он вообще живой труп?

Лавров. А мне что делать? Ощущение трупа — это очень сложно. (Смеется.) Чем может кончиться для меня эта сцена? Вероятно, ничем... Все завязло, погрузилось в трясину. Вечером опять приду к Зинаиде, прихвачу бутылочку...

Да, вы пребываете в прострации, но в этих условиях вы как-то живете, по инерции. Однако в этой сцене для вас происходит и нечто важное: вы обнаруживаете, что Зинаида знает вашу прошлую жизнь. Даже эту подлую Ларису знает.

Лавров. А что это для меня — что она знает мою жизнь?

А вы этого не хотите, вы заволновались тут, по сути. Он уводит ее от себя, от всего, что с ним было, ему это больно. *(Крячун.)* Эта сцена — попытка пробиться к нему, но ничего не выходит. В этом их конфликт, который так и остается неразрешенным.

8 декабря 1973 года Сцена ухода Шаманова

из квартиры аптекарши.

(Крячун.) Не красьте интонации, получается театрально, в этой пьесе нельзя разговаривать по-театральному, несите мысль. *(Лаврову.)* Вы не крадетесь по лестнице, а идете нормально, у Кашкиной нет оснований закричать: «Держите вора!» Поставьте себе реальную задачу: идти, чтобы под вами не скрипели ступеньки деревянной лесенки. Лестница довольно длинная. Это будет смешно: все давно знают минута в минуту, когда он уходит, он один соблюдает конспирацию.

(Репетируется большой кусок акта без остановок, до выхода Паши.)

Демич. Все остальные рушат забор, потому что он им мешает прямо подойти к крыльцу, а Пашка это делает демонстративно, каждый раз выламывает доску.

Встреча Пашки и Шаманова — встреча будущих соперников. Шаманов просто хочет пройти к телефону, Пашка стоит у него на пути и не трогается, чтобы уступить дорогу. Должно создаться впечатление, что Пашка сейчас толкнет Шаманова. Шаманов обходит Пашку и спокойно подходит к телефону, который стоит на

251

¶буфетной стойке. Это маленький поединок с проекцией будущей драмы.

Демич. Мне очень важно, чтобы у Шаманова все было хорошо с Кашкиной, Пашку весьма устраивает этот вариант, он вежлив только с Кашкиной. А с матерью разговаривает, не глядя ей в глаза. Он чувствует, что сегодня все решится: «Я с утра заведенный». И он понимает, что мать это все чувствует с момента его появления, боится его.

Верно, именно поэтому он избегает ее глаз, разговаривает через плечо. Главное для него — Валентина, он ждет ее для решительного объяснения, и с нею он груб, иначе не может, хочет показать ей свою силу, свое право на нее, только потому, что ему она нравится. Этого ему достаточно. Ее тихий отпор принимает за ломание. Мать не может видеть приставаний сына, захлопывает окно в буфетной. Валентина говорит тихо с Павлом, чтобы Шаманов не слышал. Шаманов у нее все время в объекте, она не глядя знает, когда он здесь. Шаманов сидит и ждет машину, может даже показаться, что он задремал, настолько ему безразлично все окружающее. И все-таки вмешался, когда приставания Пашки стали слишком наглыми и громкими. Все свое раздражение Пашка перенес на Шаманова.

Лавров. Как мне вести себя, когда он скажет: «Валентины ты больше не касайся». Недоумение?

Да. И как бы со стороны. Интересно, к чему бы это могло относиться? На каком основании Пашка говорит это? Недоумение совершенно искреннее, даже смешно ему стало.

(Появляются подвыпившие Еремеев и Дергачев. То один из них, то другой возникают в окошке буфета, рядом с Анной. Как в кадре телевизора, они сменяют один другого. Анна отказывает им в выпивке, Пашика заступается за мать. Происходит драка.)

Демич. Мне хотелось бы подчеркнуть единственную серьезную реакцию на слово «крапивник», которое произносит Дергачев. Это слово многое определяет в поведении Пашики и в дальнейшем. А к отчиму он давно привык относиться издевательски, не дерется, а мотает его, дразнит.

Драка должна быть страшной. *(Копеляну.)* Когда вы замахиваетесь костылем, у зрителя должно быть ощущение, что сейчас произойдет убийство. В этот замах вложите всю свою ненависть к Пашке как к основной причине своей неудавшейся личной жизни. Этот замах перехватывает Еремеев. И тут у Дергачева наступает слом. Тут обнаруживается вся беспомощность Дергачева, его становится жалко до боли в сердце. Вся активность пропала, перед нами немолодой, усталый, несчастный инвалид. *(Лаврову.)* «Уведите его» — это единственное ваше вмешательство в сцену, вы прекращаете ее, до этого никак не участвуя в скандале. Сторонний наблюдатель.

252

¶15 декабря 1973 года

Репетиция первого акта.

(Борисову.) Когда Анна радуется вам, радуйтесь ей тоже, у вас с ней теплые, дружеские отношения, не только с Афанасием. Если это пропустить, то трудно будет в дальнейшем, когда вы по обстоятельствам пьесы оказываетесь между нею и Афанасием и не знаете, па чью сторону встать. *(Ковель.)* Не задерживайте вашего внимания на Мечеткипе — «иди ты со своими сигналами», — не идите на скандал, это уже привычно, каждое утро он вам угрожает. Не возитесь с ним, отмахнитесь, покончите с ним походом.

Ковель. Уделю ему минутку, чтобы разделаться с ним. Поэтому остановилась, задаю провокационный вопрос: «Когда ты женишься?»

(Трофимову.) Почему у вас перед каждой фразой такая огромная пауза?

Трофимов. Я думаю, стоит ли ей отвечать вообще, какое ей дело?

Это логика обычной пьесы, а мы имеем дело с произведением, где все сложнее и тоньше. Мне кажется, он любит говорить на эту тему потому, что считает себя завидным женихом. Невольно расплывается в улыбке. Поэтому и удается эта провокация, что она рассчитана на его слабость. Он ждет, что она скажет примерно следующее: «Такой замечательный жених, а еще не женат, что думают женщины, куда они смотрят?» Даже невольно улыбнулся, хотя в тексте идут именно те слова, которые вы хотите сыграть в паузах: «Что вы этим хотите сказать?», «А вам-то, между прочим, какое до этого дело?» Кокетничает. Оказывается, она мечтает, чтобы он женился и перестал сюда ходить. Только после слов «.. жене твоей я бы не позавидовала» понял, что попался, надо было вообще уйти от этого разговора. Анна очень довольна: разыграла, получилось. «Вы забываетесь» — кульминация реакции Мечеткина на любое оскорбление. Даже схватился за шляпу, намереваясь уйти, но остался, есть-то надо, а больше нигде. Вот тут он может вынуть свою записную книжку: он все это запишет, для истории. У него есть реванш. Кроме того он с этого момента ко всему придирается — и к тому, что котлеты вчерашние, и что Еремеев спал в буфете, а особенно его возмущает, что Анна врет по телефону, что идет ремонт. При нем, не стесняется, покрывает своего пьяницу-мужа, который должен делать этот ремонт.

Сцена Еремеева и Дергачева.

Ничего не получилось, все реплики не вовремя, отдельно от жизни, одно на другое налезает. *(Борисову.)* Вам здесь не надо играть, будто вы говорите Дергачеву про Анну: «Ну ее, не связывайся с бабой». Тут другое — видишь, ничего не получается с выпивкой, надо

смириться.

253

¶ В о рис о е. А я что делаю?

Вы играете «ну ее».

Борисов. А я хочу играть, что мне это не надо, не обязательно.

Лучше — «не получается»...

Борисов. Я это делаю в другом месте, мне надо искать разные вещи. Еремеев уже понял, как все здесь непросто, все отношения накалены. Мне уже не до выпивки. Получается, что я очень хочу выпить, только об этом и думаю.

Может быть, точнее всего — «не стоит». Этим вы оберегаете и Анну и Афанасия.

Борисов. Да, это другое дело. «Как-нибудь в другой раз выпьем за встречу, сейчас не надо». Это интересно.

(Интересно репетирует Борисов. Ему в свои сорок четыре года надо сыграть семидесятичетырехлетнего старика, эвенка. Он совершенно не заботится о внешней характеристике, ищет действие, зерно и постепенно, от репетиции к репетиции, привносит почти неуловимые черточки старика — уже на надежной основе постижения характера.)

(Копеляну.) Вас позиция старика только распаляет — «Я сейчас вам всем покажу, стоит или не стоит»! (Трофимову.) Вам все это доставляет удовольствие и вызывает глубокий, почти философский сарказм — скандалят в общественном месте, кричат, стучат, ну что за люди? (Сапожниковой.) Почему вы все время стремитесь уйти со сцены?

Сапожников а. Я не знаю, что мне делать.

Значит, у вас неверная жизнь. Вы — официантка, делаете свое дело, а вы ждете реплики. И не надо на всех смотреть. Только фраза Кашкиной «Наша кухня делает успехи» вызывает вашу реакцию, вы понимаете, что эти слова в ваш адрес, это уже имеет прямое отношение к вашей любви. Вы уже собрались уходить и услышали эти слова, — тут обязательно надо встретиться глазами с Кашкиной. И после этого — ушла.

К опе л ян. Надо найти момент внешней умиротворенности. Как будто все вдруг успокоилось, внешне. Посторонний наблюдатель не заметил бы, как сгустилась атмосфера. Покой, как перед грозой.

Лавров. Почему я так долго слушаю Кашкину, если мне это так неприятно?

Он не так слушает ее, как прислушивается к себе. Что со мной случилось? Как быть дальше? Она в нем всколыхнула прошлое, и он понял, что ничего не забыть. Куда деть себя? Ищите остроту. (Копеляну.) У вас тоже слишком мягко получается ваше поведение в сцене схватки. Органично, но слишком добродушно. Не бойтесь показать алкоголика из пивной, ваша истинная человеческая сущность все равно прочтется.

Трофимов. Сегодня смотрел репетицию как зритель. Интересно.

254

¶ 17 декабря 1973 года Сцена Валентины и Шаманова.

На сцене один Шаманов, выходит Валентина. Тишина, все скандалы улеглись.

Головина. Я уже знаю, что забор опять сломан?

Нет. Она вышла узнать, что здесь происходит. Увидела одного Шаманова, сидящего на крыльце. Он не смотрит на нее, не то дремлет, не то думает о своем... Валентина па него посмотрела, просто, прямо, и занялась своим обычным делом — чинит палисадник. (Лаврову.) Услышав какое-то движение, взгляните на Валентину, отвернитесь, вас все это несколько не интересует. Не сразу включайтесь в ее жизнь.

Лавров. «Валентина, зачем вы этим занимаетесь?»

Тут еще нет подлинного интереса, так, надо что-то сказать. А вот когда она сказала, что постепенно все будут ходить правильно, ведь вот вы, Шаманов, никогда не ломаете забор, это его уже заинтересовало. (Головиной.) Вы очень серьезно с ним говорите, ни в коем случае нельзя кокетничать. Нельзя говорить «Вот и неправда», когда у автора просто «Неправда», это не педантизм по отношению к тексту: сразу другой характер, кокетство, которого быть не может.

Сцена Валентины и Шаманова.

Лавров. У меня получается какое-то пошлое ухаживание. Мы с вами говорили, что Шаманов — человек особого характера, а здесь какое-то жеребячество: «Ничего, красивая, только еще слишком молоденькая».

Да, он говорит привычные для него слова. Я, кажется, понимаю, в чем дело. Мы хотим Шаманова непременно поднять до какой-то высоты, а это неверно, он самый обыкновенный человек, провинциал. Нельзя отождествлять с ним себя. Шаманов выше по уровню окружающих людей, но это не тот современный интеллектуальный герой, которого мы пытаемся играть. Вы должны наоборот цепляться за все, что кажется вам банальным, что снижает его. Это провинциальный следователь, с которым произошла вот такая история. В этом и будет характер Шаманова.

Лавров. Так может быть этот флирт с Валентиной для него привычен, он этим всегда занимался, и с той девицей, у которой коронка дребезжит, о которой ему напомнила Зинаида? Он так жил всегда?

Вот именно. А вас все время смущает разрыв между Шамановым и собой. Это не чеховский герой со своими переживаниями и не белая ворона в этой среде. У него тоже есть свой потолок. В этой среде этот человек был увиден Вампиловым. Шаманов — не лицо от автора, между ними огромный разрыв. Пусть в нем будет этот пошиб, все серьезное и значительное мы разглядим, а на пьедестал его ставить не надо.

Лавров. Верно, я иду от себя: один... здесь, в этом Чу-лимске...

255

¶Вы верно говорите, что он и раньше так ухаживал. Он был веселый, открытый человек, но ухаживал именно так. Надо оставаться в пределах этого мира. А то получается, что наш полпред попал в неведомую страну и ходит там, как чужой. Он самая высшая точка в этом мире, но в этом. Больше других прочел, больше знает, получил высшее образование, но не столичная штучка. Парень простой. А секрет в том, что за этой пошловатой и привычной оболочкой ухаживания в нем все время происходит другой процесс, не автоматический: а действительно, будут люди обходить забор или нет, можно в это поверить, как верит Валентина, или нельзя? В этом существо вашей жизни.

Лавров. Он из-за этого и углубляется в разговор о калитке, имея в виду что-то свое, очень важное.

Валентина тоже понимает, о чем идет речь. Она верит в людей, а он нет. Ее неистребимая вера — основа, на которой он делает к ней первый шаг. И телефонный разговор с невидимым абонентом, который вам читает мораль, уже ведется для Валентины, все через нее, здесь нельзя от нее отвлекаться. (*Головиной*). Вам решительно нужно отказаться от свойственной вам формы кокетства. Жеманство, милота — несовместимы с характером Валентины. Простота, первозданность оценок и восприятия. А у вас любование собой: какая я хорошая, и к эвенку хорошо отношусь, и палисадничек поправляю. Получается не Валентина, а отвратительная ханжа. Не бойтесь прямолинейности, примитивности, глубина проявится дальше, если будет верно найдена основа характера. Кажущаяся прямолинейность приведет к цельности, и будет момент, когда ей захочется умереть. Если бы Шаманов увидел миловидную кокетливую официантку, он бы не остановился, прошел бы мимо. Мы должны почувствовать ее незаурядность, такая на тысячу одна, значительный человек, который произрос на этой почве, как какой-то необыкновенный цветок. Не случайно раньше пьеса называлась «Валентина». Когда вы говорите о палисаднике, это не упрямство, не каприз, а закон жизни для вас, убежденность поразительной силы. Это сразу заметил эвенк, это притянуло к вам Шаманова. Надо воспитывать в себе этот внутренний мир. Тогда получится то, что нужно пьесе и спектаклю. Я хочу, чтобы вы это воспитывали в себе, само собой не получится. Поэтому прежде всего не улыбайтесь все время по любому поводу. Валентина редко улыбается.

Головина. Надо искать более крупные жесты, речь...

Вот она вышла, увидела, что Шаманов один, а он для нее — воплощение самого большого и важного в жизни. На минутку остановилась и пошла к палисаднику делать свое дело. А

можно смутиться, потупить глаза, и пойдет обычная схема девичьей влюбленности. Валентина не скрывает своих чувств, она не говорит о них, но несет их открыто, гордо, поэтому все это знают и видят, кроме Шаманова. Надо искать это качество во всех проявлениях. Вот Шаманов говорит: «Валентина, а ведь ты краси-

256

¶*вая*», — как ей на это реагировать? Очень просто, она знает, что красивая, воспринимает это как данность. Это все равно, как если бы он сказал: «А ведь ты молодая». Да, я молодая. Потупить, засмеяться, мол, что вы, есть красивей меня, — это все не Валентина. У нее нет никакого опыта ухажерства, флирта, сегодня она возилась с боровом, занималась хозяйством, другого мира она не видела, не знает, поэтому нет обычных наслоений мещанского толка. Обычные для нашей среды проявления здесь не годятся, полное отсутствие женского опыта. Это должно проявляться и в отношениях с Павлом: полное неприятие его влюбленности и приставаний. Когда Шаманов подошел к ней, повернул к себе, вот здесь она отвернулась, но не потому, что застеснялась, а боялась не выдержать.

Лавров. Впервые он так физически близок.

(Лаврову.) С вашей стороны тут не надо играть процесс влюбления. Здесь состоялось открытие, которое сработало потом, задним числом.

Лавров. Для Шаманова нелепость, что Валентина могла полюбить его. Он видит себя со стороны — сидит такой опустившийся, небритый, немолодой человек. И зрителю должно казаться это невозможным.

Абсолютно верно!

Лавров. Я подшучиваю все время, совершенно не подозревая, как это серьезно.

У Шаманова та стадия опустошенности, когда за собой уже не следишь, пропадают привычные рефлексy. Очень важно, чтобы он искренне себя считал недостойным счастья. А в результате всей этой сцены — произошел шок, который скажется потом.

Демич. А Пашка видит, как все это серьезно. «Валентины не касайся!» — он почти умоляет оставить в покое Валентину, оставить ее для него, для Пашки. У тебя есть Зинаида, живи с ней, я тоже хочу любить.

Гай. И вообще Пашка считает, что Валентина и Шаманов не пара. Он как бы говорит Шаманову — для тебя это забава, а для меня — вся жизнь.

После перерыва — репетиция пьесы с начала первого акта.

(Крячун.) А что, если нам все перестроить? Большой монолог, получается нытье и иллюстрация — я его люблю, а он меня нет. А что, если она все время в отличном настроении? Она всегда в хорошем настроении. Это ее форма жизни.

Крячун. Это только на людях, а когда остается одна, то впадает в отчаяние.

Да, но сейчас она говорит, вернее, пытается говорить с Шамановым. Попробуйте.

257

¶*Повторение сцены.*

Да, так лучше. Вы все время закрываетесь. Отличная погода, ей весело, предлагает пойти на танцы, как абсурд, тут же рассмеялась — представляете, следовательно танцует танго с пистолетом в кобуре. Л вот когда обнаруживается, что Шаманов не слушает ее, что он просто уснул, вот тут хорошее настроение оборачивается черной тоской. В этом решении обнаруживается второй план, вроде бы ей все безразлично, все весело. Она понимает, что ее жизнерадостность — единственное, что правится в пей Шаманову.

К р я ч у н. Было бы что скрывать.

Сейчас уже есть что скрывать. Она в любой ситуации держит тонус хорошего настроения. Здесь контраст между Кашкиной и Валентиной. У Валентины все время жизнь подлинная, у Кашкиной — все подлинное закрыто. Она владеет всем арсеналом женских маскировочных средств. Она городская, вся оснащенная. На этом пути должен проявиться характер.

Крячун. Ей уже пора устраивать свою судьбу.

Да, она уже на исходе молодости. Особенность этой пьесы — все на последнем рубеже, у всех на наших глазах решается нечто жизненно важное. При этом личное и социальное столь

тесно и органично переплетено, что отделить одно от другого невозможно. Это признак большой художественности.

1!) декабря 1973 года Сцена Валентины и Шаманова.

Валентина — Л. К. Сапожникова.

Я хочу, чтобы начало этой сцены не предвещало того, что из нее выльется. Идет какой-то ленивый, вроде бы малозначительный разговор. Шаманов спрашивает: зачем вы чините забор? Валентина отвечает: затем, чтобы он был целый, чтобы его не ломали.

Лавров. А Шаманов на это: «А я думал, вы чините, чтобы ломали». Разговор может продолжаться до бесконечности.

Вот-вот. Точно. Не должно быть ощущения, что сейчас пойдет любовная сцена. Шаманов хочет, чтобы она прекратила эту бесполезную, шумную работу, у него болит голова. Понял, что она не прекратит, пошел от пса к телефону — поторопить с машиной. На том конце провода завели интимный разговор, тут он взял в объект Валентину — интересно, как она будет смущаться и краснеть. Увидел вдруг, что она красива.

Лавров. Но вообще, безотносительно к себе.

Безусловно. Просто грустно, что такая девушка уже никогда не полюбит его. П высказал это вслух.

Лавров. И вдруг услышал: неправда! Что мне после этого играть — «вот нелепость, только этого мне не хватало»? Как можно дольше оттянуть необходимость реакции?

Ему надо все превращать в шутку. Чем шутливее, тем острее.

258

¶Продолжение сцены Валентины и Шаманова.

Мне нравится, что сцена приобретает комический характер. То есть Шаманов искренне хочет выбить дурь из ее головы — ходит за ней и уговаривает.

Л а в р о в. Да, я боюсь здесь сентимента. И вообще должно казаться, что сцена с Валентиной на меня нисколько не повлияла.

Процесс осознания наступает гораздо позже, чем событие. Чем больше вы смеетесь над собой, тем острее получается — абсурд, нелепица. После ухода Валентины появляется Кашкина, а машины все нет, и Шаманов начинает звереть. Чем ближе к правде, тем он больше звереет. Давайте попробуем, чтобы он сломал калитку, а потом бросился ее чинить, и на это положить его злобную сцену с Кашкиной, которая его ревниво допрашивает.

Проба, этого варианта.

Лавров. Это точное решение. Вероятно, ревность Кашкиной, а потом Пашки толкают его на осознание чувства к Валентине.

Да, это очень верно и жизненно. Хотя в тот момент он этого не осознает. Пашкин револьвер, угрозу выстрела воспринимает как выход из жизненного тупика. Сам его провоцирует. Надо это подчеркнуть пластически — встаньте на скамейку, на стол, подставляйте себя под выстрел. Пашка нажал курок, осечка. Испугался, он не хотел убивать, он хотел только предупредить, в последний раз предупредить. После этой сцены надо дать бытовую разрядку — кудахтанье кур, например, — драматизм снять бытом.

Демич. Пашка здесь сломлен, он ведь все время хочет объяснить, договориться, а доходит до убийства.

Да, и уходит на ватных ногах. Здесь победил Шаманов.

20 декабря 1973 года Сцена с Еремеевым.

Не надо Еремееву ходить в райсобес. Текст позволяет это сделать, и мы обойдем тем самым вопрос, дадут ему пенсию или не дадут. Он поверил Дергачеву, что без документов не дадут, и никуда не пошел.

Лавров. Тем более что и Шаманов это же подтвердил, а Шаманов в представлении звенка — большая «шишка».

Борисов. А как же текст: «Дела — ядреная бабушка. Чело^ веку не верят, бумагам верят»?

Это все он понял здесь. И никуда не пошел, пока Кашкина не послала его в райздрав, к

Розе. Л это уже интрига.

Лавров. Получается логично. Если бы ему в райсобесе отказали, он не пошел бы в райздрав.

Это и точнее для характера. (*Лаврову.*) После разговора о пенсии вы должны уйти, а то получится, что вы специально с ним заговорили, чтобы передать через него записку. Расчет

259

¶Здесь не годится, просто он подвернулся. (*Крячун.*) Вам нельзя подслушивать. Зинаида услышала шум подошедшей машины, открыла окно, и увидела, что Шаманов передает Еремееву какую-то записку. А то получается миледи из «Трех мушкетеров», злодейка. После отъезда Шаманова она подошла к Еремееву, еще не зная, как ей поступить. Она просто не может оторваться от этой записки, как замороженная. Эта сцена — вариант басни о вороне и лисице. Кашкина говорит о пенсии, а сама вся в записке.

К о в е ль. Крячун слишком спокойна, а ведь у нее все рухнуло.

Это спокойствие внешнее, напрямую играть состояние не надо. Как будто ничего не случилось. Еще не накоплено внутреннее состояние, но в принципе верно — ничего не показать. «Надежды не теряйте» — эта фраза обращена к эвенку и к себе. Тут она решилась на все. Выманить у доверчивого эвенка записку — для нее пустяк. Но перехватить записку — подлость. И она пошла на подлость. Решилась. До последней минуты это неясно ей самой — пойти или не пойти? И все-таки пошла, переступила черту порядочности, чтобы спасти свое эфемерное счастье. Времени у вас мало — с минуты на минуту может явиться Валентина, эвенк ей отдаст записку, и все рухнет.

Борисов. Я понял. Еремеев собирается отдать записку и отправиться в город, но эта женщина предложила лучший вариант — пойти в ее знакомой, это близко, и ничего объяснять не надо.

(*Крячун.*) Записку у него берите мимоходом, не глядя. Ей весьма противно все это делать. Когда эвенк ушел, она очень серьезна и деловита. Только в финале акта, когда выходит Хороших, она срывается.

Мы закончили разводку первого действия. Завтра попробуем сделать прогон.

21 декабря 1973 года

Повторим сцену Валентины и Шаманова.

Лавров. Я буду пытаться репетировать без тетрадки. Надо осваивать текст.

(*Лаврову.*) Мне понравилось, что вы сделали из газеты колпак от солнца. Создается нелепый вид, который уводит от любовника.

Лавров. Я это убрал, потому что не нашел у вас поддержки.

Нет, это очень хорошая находка. (*Сапожнике в ой.*) Вам не надо ждать реплики. Она не нужна вам как персонажу, вы идете по делу, к палисаднику, и вы совсем не готовы к сцепе с Шамановым.

260

¶Прогон первого действия, без перерыва.

Что такое Пашка? По видимости это отпетый хулиган, приставала, он всем мешает, он не нужен здесь, в нем есть то, что можно охарактеризовать словом «дурной». Но если мы правильно выстроим его жизнь и взаимодействие с окружающими, то этот Пашка должен вызывать пронзительную жалость. Своей неприкаянностью, ненужностью, агрессивной беспомощностью. (*Ко-вель.*) У вас намечается интересный характер, но мешает какая-то надсадность. Сибиряки — сдержанные люди, вы сами это говорили, они выплескиваются редко и не перед каждым. Дайте мне самому разобраться, приглядеться к вам, разгадать, а вы мне все разжевываете, тычете в нос, все отдельно.

К о в е ль. Это потому, что я все сразу хочу сыграть.

Вот именно — «сыграть». А надо прожить. Существойте в обстоятельствах Анны, а не играйте, пора уже нажать подлинное. (*Головиной.*) Нельзя одинаково чинить забор при эвенке и при Шаманове. Эвенк вам приятен, а Шаманов волнует. При эвенке она работает привычно, доверчиво принимая его помощь, а при Шаманове можно вместо гвоздя по пальцу ударить, вам

не легко, вся наработанная практика исчезает. *(Трофимову.)* Оглядывайтесь по сторонам, осмотрите все. Этот буфет — ваш капитанский мостик. Все ли в порядке сегодня? Нет, и сегодня не все в порядке. Человек спал там, где не положено, ремонт стоит. *(Копеляну.)* Встреча с эвенком его очень взволновала, но никакого сан-тимента. Вы заметили, как они просто и открыто говорят в глаза то, что у нас не принято: «долго живешь», «стар стал» и т. п. *(Борисову.)* Вы должны сразу заметить, что у вашего друга плохие отношения с женой.

Борисов. Да. Плохо это, плохо. На какой-то момент перестал радоваться встрече.

Да, но это надо сделать тонко, почти незаметно. У этих людей врожденное чувство такта. Они не лезут в чужую интимную жизнь. *(Копеляну.)* Вы становитесь спиной к жене демонстративно — не лезь, баба, когда мужики говорят. И вообще не смотрите на нее совсем, даже когда просите у нее водку. Скандал назревает постепенно. У Дергачева одно стремление: выпить с другом как полагается. А препятствий множество. Во-первых — Анна, во-вторых — Мечеткин, которому очень нравится унижение Дергачева. Каждую ее реплику он воспринимает, как удачную остроуту. Но вместе с удовольствием он испытывает страх перед Дергачевым, даже прижимает к себе тарелку: Дергачев неоднократно бил посуду. Позор перед таким ничтожеством, как Мечеткин, стыд перед Еремеевым ускоряют скандал. В этот момент раздается страшный грохот: это вместе со своим мотоциклом появляется отец Валентины Помигалов.

Трофимов. Надо, чтобы мотоцикл вышел из повиновения, Гаю его не удерокасть.

261

Лавров. А в конце концов мотоцикл уезжает, и Гай бежит за ним.

(Борисову.) Вам надо острее включить мотоцикл в свою жизнь.

(Борисов.) Адская машина, да?

(Радистам.) Звук должен быть просто громким, невыносимо громким, а в конце космически громким. Надо взорвать утро, перекрыть все. *(Копеляну.)* Вы глубоко сочувствуете Еремееву, что он не получит пенсию, хотя говорите ему горькую правду. А у вас получается как-то злорадно, как будто вам приятно, что он не получит пенсию. Горечь и сочувствие — проследите за этим.

24 декабря 1973 года

Скандал между супругами Дергачевыми продолжается и за кулисами. Надо разработать точный сценарий этого скандала. Он звучит и во время всей сцены Кашкиной и Шаманова. *(Кря-чун.)* Для вас это имеет особый смысл. Вы говорите Шаманову: она его любит, он ее — тоже. Эти люди — пожилые, вечно спорящие, с тяжелым прошлым, с чужим сыном — любят друг друга страстно, а ты не способен на подлинное чувство. *(Лаврову.)* Зинаида будит в вас то, с чем вы боретесь.

Сцена Шаманова и Пашки с выстрелом.

Когда вы доходите до кульминации и Шаманов кричит: «Стреляй!», начните свои тексты сначала — каждый говорит свое, два монолога — и, говоря, одновременно дойдите до кульминации, чтобы мы услышали слово «стреляй!» Так можно добиться нужного накала для этой сцены.

Сцена Кашкиной и Еремеева.

(Борисову.) На вас произвело большое впечатление, что вас ждет в райздраве Роза Матвеевна. Раз ждут — надо идти, а записку Валентине передаст Зинаида, сама берет. Но перед тем, как передать записку, заколебался, положил на ее ладонь, потом забрал...

Борисов. Нет, он должен сразу отдать, он не может не поверить — такой человек. Не может себе представить, что она обманывает и еще спекулирует на такой важной для него вещи, как пенсия. Даже мысль такая ему не закрадывается в голову.

Но вас просили передать лично. Вы, конечно, ее не подозреваете в коварстве, но «лично» для вас имеет большое значение. Колебание здесь допустимо.

26 декабря 1973 года

Продолжим работу над первым действием, уточним отношения, связи, второй план. До перехода на сцену нужно подробнейшим образом заняться экспозицией, скрупулезно разобрать

действенную часть пьесы. Это — основа. *(Демичу.)* Пашка в общей системе действующих лиц несет тему отверженности. Это особая, активная отверженность. «Денек сегодня хороший» — эта фраза у него звучит угрожающе, и адресована она Шаманову — такой, мол, сегодня денек, что мы именно сегодня выясним с тобой все до конца. Каждый упрек в свой адрес воспринимает болезненно резко, как намек — мешаешь, не нужен, и в нем поднимается все темное.

Репетиция начала пьесы.

(Борисову.) Смелее ищите свою стариковскую жизнь. Теперь уже можно.

Борисов. Боюсь засорить характер, помешать наивности, искренности.

Не бойтесь, теперь у вас уже есть на это право. *{Ковель.}* Умильные нотки в разговоре с Пашкой не годятся. *(Копеляну.)* Мрачнейте после выпивки. Вспомнил измену жены, плохо с пенсией у эвенка получается. Перед выпивкой — веселость, юмор даже прорезался. А после — все снова навалилось.

Борисов. Сейчас не было саможаления?

Нет, это было раньше, этого быть не должно. *{Головиной.}* Первую половину сцены с Шамановым сыграла верно, а потом захныкала. Неверное качество. Он с вами обращается, как с ребенком, а вы будто в самом деле ребенок. Уходит любовь. Ей невыносимы его прикасания. *{Лаврову.}* Сцена с Валентиной получается, а с Кашкиной пока нет. Она возвращает вас к прошлому, это вызывает боль.

Лавров. Я все время считал, что Шаманов сам себя уговорил, что все в нем спит. Его постоянно гложет боль, обида.

Безусловно. Только внешне это не выражается.

Лавров. А в чем же конкретно это должно выразиться?

Кроме внутреннего монолога — ни в чем. Мы сами все поймем. Мы видим, как копаются у него в душе, рвут ее на части. Только один взрыв у него — он ее прогоняет. Зинаида такого Шаманова не видела, испугалась по-настоящему. Она сама разбудила в нем зверя. Если бы она не ушла — мог бы убить. Это подход к сцене с Пашкой. Все остальное — легко. *{Копеляну.}* Вы пьянеете от одного глотка. Есть люди, которые пьянеют от тарелки горячего супа, настолько проспиртован организм. Дерга-чев близок к этому.

Ковель. После того как он выпил, я перестаю к нему приставать. Анна знает, как это опасно.

Везде надо убирать театр, нажим. *{Гаю.}* Не бойтесь нелепости шума мотоцикла и возни с ним. В первом акте это комично, во втором — превратится в драму.

Борисов. Эвенк понимает, что Дергачев, спрашивая, есть ли у него деньги, провоцирует жену? Или он искренне дает деньги?

Он все воспринимает непосредственно. Пошел к своим вещам, развязывает узелок, от души хочет дать свои последние деньги на выпивку с другом. Зато Афанасий твердо знает, что этого Анна не позволит, не выдержит.

27 декабря 1973 года Репетиция второго действия.

Предчувствие большой опасности, даже крови должно быть все время. Сложные отношения, сильные характеры. Особенно это ощущает Хороших, боится за всех, хочет что-то предотвратить, предупредить. Как в этом смысле вы понимаете первый диалог Хороших с Валентиной?

Ковель. Анне важно окончательно выяснить отношение Валентины к Пашке.

Все накалилось до последней степени. Надо это разрядить. Надвигается вечер, он таит в себе опасность. Главная цель Анны — убедить Валентину уехать, когда она удостоверилась в том, что давно уже знала: Валентина Пашку не любит и никогда не сможет полюбить.

К о е е л ь. Она перестала ее убеждать уехать, когда поняла, как сильно Валентина любит Шаманова. Еще больше растерялась.

Это жестокая сцена. И у Анны еще одна цель — предупредить Валентину, что Пашка от

нее не отстанет ни за что, она своего сына знает. Для Валентины сейчас это не имеет значения, она живет тем, что Шаманов для нее потерян навсегда, и осознанием своей любви, даже без взаимности, это очень важное обстоятельство. Почему Валентина пошла с Пашкой?

К о в е л ь. Пожалела.

К о п е л я н. Это самосожжение. Почему она пошла?

От большой любви к Шаманову.

К о п е л я н. Это что за логика?

Лавров. Это женская логика. Мы с тобой этого не поймем.

Борисов. Но она не пошла отдаваться ему, так получилось потом.

Сапожников а. Мне кажется, что Пашка насилует Валентину.

Насилие уничтожает пьесу. Пашка действительно любит, он берет свое по праву любви. Валентина же, сказав ему «Идем!» — решила все. Жизнь кончена, Шаманов с ней пошутил, ничего не жалко. Повод для этого, побудитель — жалость к Пашке. Она ведь слышала, как мать назвала его «крапивником». Он действительно жалок, но не хочет ее жалости, даже не хочет с ней идти, но она решила. А если она его просто пожалела и пошла буквально на танцы, а Пашка ее изнасиловал,— это другая пьеса, из серии уголовной хроники с любовным оттенком. Такую пьесу мы не стали бы ставить. Мы же ставим Вампилова, который раскрывает глубины человеческой психологии. При этом простой

264

¶сюжет — есть записка от Шаманова, он любит Валентину, но от нее скрыли записку, и она уверена, что любит безнадежно. Это приведет к трагическому прозрению в финале, когда ясно будет, что Валентина теперь делает непоправимую ошибку.

Сцена Мечеткина и Зины, перенесенная из комнаты на экстерьер.

Трофимов. Почему она мне предлагает водку?

Чтобы сбить вас, помешать вести воспитательный разговор об ее отношениях с Шамановым. Кроме того, она издевается над вашим пуританством, ханжеством. Для него это равносильно предложению начать роман. Доходит до предложения жениться на ней.

Лавров. В начале сцены он относится к ней, как к женщине легкого поведения, а в конце распаляется до того, что хочет жениться.

Верно. Кашкина веселится от этой мысли самозабвенно, несмотря на свое состояние. Идея Кашкиной женить Мечеткина на Валентине возникла внезапно. Это импровизация, без заранее обдуманного плана. Мечеткин относится к этому весьма серьезно, это выход для него.

28 декабря 1973 года Начало второго акта.

Сцена Валентины и Анны.

(Головиной.) Не красьте слова. Вы дома слишком много надумываете, все знаете, а существо уходит. Не надо ничего выражать. Продумывайте слова Анны и просто отвечайте. Чем бескрасочней, тем сильнее. Мы уже вас знаем, даже больше знаем, чем вы сами знаете о себе. Меньше интонаций. Вы хотите сыграть безысходность, и мы перестаем вам сопереживать. Чем лаконичней, тем больше ощущение трагичности. Обратный эффект. Лина вам говорит: «У него жена в городе», и вы показываете эмоции. Это не нужно, она это уже пережила, ей безразлична такая подробность в любви. «Я никому не навязываюсь» — это тоже не надо играть. Отрешенно, как будто речь не о вас. Навязываться стыдно, а любить — нет, на это у нее есть право. Ее право любить, кого хочет. Это неприкосновенно. Как это вам надо сказать, чтобы Анна поняла и устыдилась! Она после этих слов больше не может говорить на эту тему. Такое должно быть накопление. Анна осеклась. Куда девался ее напор, логика, аргументы?! Валентина одной фразой все сняла. Настолько это выстрадано, настолько крупно — имею право любить, никому не навязываюсь. Ничего другого она сказать не могла. Не гордо, не строго, а просто и серьезно, как вся ее жизнь. *(Копеляну.)* Вы работаете и поете. Надо точно найти паузы, когда вы будете вступать. *(Борисову.)* Попробуйте вторить ему тенорочком. Они старые друзья, он знает эту песню. *(Ковель.)* Муж работает, трезвый,

265

¶ремонт идет. Это ей как маслом по сердцу. *(Головиной.)* Хотелось бы, чтобы эта песня

ложились на вашу жизнь. Как бывает в жизни: кажется, что все это относится лично к тебе — и девушка с платочком шелковым, и кто-то выстрелил в грудь — все это про вас.

Повторение сцены. Возникает атмосфера обманчивой идиллии.

(Головиной.) Опять не получилось. «Я никому не навязываюсь» — это для вас давно решенное дело, а вы как будто только сейчас пришли к этому выводу. *(Ковель.)* «Что мне с Павлом делать?» — у вас это звучит как начало темы, а мы играем про это пьесу. Она все перепробовала, а теперь как бы советуется с Валентиной, тут кульминация материнской беспомощности. Это всплеск — никто не хочет уехать, произойдет что-то страшное. *(Трофимову.)* У вас хорошее настроение. Вы прекрасно выступили на месткоме, кое-кого покритиковали. Всех поучает с высоты своего величия. *(Борисову.)* Вы потеряете веру в Мечеткина — какой он «седьмой секретарь»? Путного совета не дал, оскорбил ваше национальное достоинство, рассказав глупость про ваш обычай бросать стариков, советует подать в суд на родную дочь. Он не удостаивает Мечеткина ответом. *(Трофимову.)* Решив свататься к Валентине, вы уже смотрите на нее как на будущую жену, на ее отца как на родственника и даже на мотоцикл как на свою собственность. Неважно, что они еще ничего не знают о ваших планах, он решил, и этого при его самонадеянности вполне достаточно. *(Борисову.)* Когда эвенк понял, что с пенсией не выйдет, он твердо решил уйти обратно в тайгу. *(Копеляну.)* Ваше решение уйти вместе с ним должно созреть и от предложения Мечеткина подать в суд на дочь, и оттого, что ваша жена это поддерживает. Это очень серьезно. А сейчас вы будто пугаете жену. Она должна поверить в это, так же как и мы, зрители. Это здоровое решение — уйти от этого бедлама и от нее. И от Пашки.

Борисов. Это страшно для эвенка — судиться с собственной дочерью. Мало того что ему не дают пенсии, еще он сам будет дочку мучить!

Верно. И для Дергачева логично здесь решить: «Я ухожу с тобой, Илья».

Повторение сцены. *(Копеляну.)* Сейчас было верно. Хотелось бы еще такой акцент: я ухожу с тобой, но дело не в тебе, а в том, что я расхожусь с женой. *(Борисову.)* А вам надо здесь сыграть, что Дергачев не потянет в тайге с искалеченной ногой. Л сказать это трудно.

266

Борисов. Деликатно промолчать, что ли?

Да. В этой паузе — как же мы будем, старик и калека? Погибнем оба. Вместо помощи появится обуза. Вы себя еле обеспечиваете, а еще за инвалидом ходить.

К о п е л я н. Дергачев тоже понял, что друг смотрит на него как на обузу.

Если бы вы обрадовались, он бы ушел. Но вы реальный, трезвый, лесной человек. Вы знаете, что такое одноногий в тайге. Вы очень хорошо сейчас среагировали на предложение о суде с дочерью: сначала сердце дрогнуло — найдут дочь, он увидит ее, только потом понял, что это значит.

К о е е л ь. Анна поверила, что муж уйдет в тайгу?

Поверила. Сцена мужа и жены — очень важная, хотя и короткая. Давайте сыграем ее на ходу.

Повторение сцены.

Теперь получилось, Дергачев ни разу не посмотрел жене в лицо, боится. В этом и любовь, и нерешительность. Во втором действии накал очень сильный. Все может случиться.

Лавров. Мы периодически читаем об убийствах из дробовика, о драках из-за ревности и так далее.

И здесь могло произойти нечто подобное. Вампилов от этого удержался, и получилось сильнее. Убийство висит в воздухе, и вдруг все разрядилось. В эпилоге — как будто повтор, и Шаманов завтракает за одним столиком с Кашкиной, и Валентина чинит палисадник, но все в новом качестве. Только внешне ничего не изменилось, а по существу все стало другим. Это выразится и в отъезде Пашки, и в решении Шаманова вернуться в город добиваться справедливости. Это нравственная победа героев и высокий смысл пьесы. И самая светлая точка — Валентина. Она нашла в себе силы после всего случившегося выйти к людям и

продолжать свою жизнь, и никто ничего ей сказать не смеет.

17 января 1974 года Возобновление репетиций
после перерыва.

Копелян. Второй акт?

Нет, первый. Вспомним все по порядку.

Репетируется первый акт.

Репетиция прерывается

на сцене скандала из-за водки.

Все забыли, не получается. Попробуем еще раз. (*Копеляну.*) Вы не просто бьете посуду, а сознательно. Возьмите спокойно тарелку, переверните ее, как коллекционер, посмотрите на знак фирмы и бросайте ее изо всей силы. Слова: «Ну, Анна, погоди!» — произносите без крика.

267

¶ *Копелян. Меня внутри всего переворачивает.*

Вот-вот. Тогда она поймет, что с ним творится. Это уже последняя грань — вся эта история добром не кончится. (*Ковель.*) Когда Дергачев спросит у эвенка, есть ли у него деньги, вы моментально возникаете в своем окошке, и мы сразу понимаем, что Дергачев ее «купил», нащупал самое слабое место. (*Копеляну.*) Получив водку, он сразу меняется. Стаканы он уже требует с высоты своего положения, он доволен и теперь куражится, как в ресторане, — обслужи!

Прогон акта.

Хорошо, что был перерыв. Все хорошее осталось. Меньше игры, театра, пьеса требует большой достоверности. (*Демичу.*) У вас еще много суетни, отрезайте, убирайте лишнее, идите от мысли, не бойтесь обнажить ее.

19 января 1974 года Второй акт.

Сцена Пашки и Валентины.

(*Сапожниковой.*) Почему она не уходит от него?

Сапожников а. Я вижу, что он мне хочет что-то сказать.

Она видит, как он взволнован, а внешне даже спокойней, чем обычно. А вы флиртуете, делаете какое-то кокетливое движение ножкой — это все здесь не годится. Вы остались, потому что разговора все равно не избежать, хотя вам все это не нужно и неприятно. (*Демичу.*) Для вас наступила решительная минута. Не применяйте здесь физического воздействия, как в первом акте. Вы даже не подходите к ней близко. Очень высокий градус волнения — вдруг засмеялся, хотя ничего смешного не было. (*Сапожниковой.*) Почему вы уходите, даже не собрав посуду.

Сапожников а. Он меня приберет.

В том-то и дело, что она его не боится, уверена, что он ее и пальцем не тронет. (*Демичу.*) Предложение идти за него замуж он делает осторожно — говорит про хозяйство, леспромхоз. После отказа — «Следователя ждешь?» (*Сапожниковой.*) У вас должна быть такая логика: я не могу выйти за тебя замуж не потому, что следователя жду, а потому, что тебя не люблю. (*Демичу.*) Вот тут кончилось человеческое, вернулось дикое, звериное, тот Пашка, которого мы уже знаем, вернулась защитная форма его жизни, а до этого на секунду открылась душа. Он оскорбляет Валентину и вместе с тем дает ей надежду, рассказав про вранье Шаманова — «Мы с ней давно встречаемся». А у него другая цель — скажи, что этого нет, дай мне надежду. У каждого появилась своя надежда, но она их разводит.

Сапожников а. Я не верю, что Шаманов мог так сказать.

Пашка не может так соврать. Перед вами возникла какая-то загадка, которую надо разгадать. А вы что играете?

268

¶ *Сапожников а. Изумление.*

Ни изумления, ни радости не надо! Важен процесс — что это такое? Если он Пашке мог такое сказать, зная, что Пашка ее любит, может быть?.. А что значит в этой ситуации ее фраза — «Ну, что я тебе посоветую?» Она не думает о том, что в самом деле ему посоветовать, тут другой смысл — у меня такая же беда, как у тебя, я люблю его так же, как ты любишь меня, и

так же не могу найти выхода из этого положения. Чувствуете, как должна звучать эта фраза?

Повторение сцены.

(Сапожниковой.) Один кусок получился, который я вам показал. А он долясен быть результатом всей сцены.

Повторение сцены.

Вы все время стараетесь быть симпатичной, миленькой — это ужасно! Не бойтесь переборщить, переиграть, быть грубой, ошибиться, ведь это репетиция. Вам мешает желание быть красивой во всем. Недожать — то же вранье, что и переиграть. В наигрыше хоть есть за что уцепиться, лишнее можно снять. Но если вы не стремитесь подняться на уровень обстоятельств — получается ноль.

Трофимов (Сапожниковой). Пашка стал тебе ненавистен, противен, да?

Конечно. Иначе она не сказала бы: «Если бы он захотел, то...» Это она швырнула ему в лицо.

Сцена Валентины с отцом.

{Гаю.) Вы же понимаете, что Мечеткин не очень подходит Валентине как жених. Он действительно смешной. И все-таки он лучше, чем опустившийся Шаманов или мальчишка-бандит. Мечеткин — первый серьезный жених. Хозяйственный, положительный человек. Кроме того, он здешний, а Помигалов не хочет отпускать Валентину в город. {С сапожниковой.) Воспринимайте весь разговор как шутку, не страдайте. Вы знаете, что этого быть не может и отец, при всей своей серьезности, насильно не отдаст.

21 января 1974 года Второе действие.

Сцена Анны и Пашки.

Сложность позиции Анны в том, что к этому моменту она должна сделать выбор — муж или сын? И она выбрала мужа. (Демичу.) Вам надо найти точное место, чтобы физически показать его неприкаянность. (Ковель.) Не бойтесь быть жестокой по отношению к сыну. Да, это жестоко, и кульминация сцены — «крапивник!» Как она должна была страдать и метаться между Пашкой и Дергачевым, чтобы сказать такое родному сыну. Чем более жестокой будет эта сцена, тем сильнее прозвучит материнское раскаяние. Надо дойти до того, чтобы упасть перед ним на

269

колени. Но даже и после этого она просит его уехать — любовь сильнее материнства, тут не соврешь и ничего с собой не поделаешь.

Демич. Разве я могу ее простить?

А он и не прощает. До конца понял, что у него пет дома. (Головиной.) Вы случайно слышали это слово — «крапивник». Это то, из-за чего она пошла с Пашкой. Решение принято, уйти с Пашкой — значит покончить с Шамановым. Интересно, что здесь она впервые отказывается поправлять палисадник. «Напрасный труд» — это горестная цитата из Шаманова. Еще раз автор подчеркивает символическое значение палисадника. И как точно, как просто и органично это вплетается в реальную психологическую жизнь персонажей! Вся эта сцена происходит на фоне музыки, которая доносится из Дома культуры. Перед киносеансом играет музыка. Хочется, чтобы звучало что-то неожиданное в этой ситуации, — пускай это будет увертюра из «Севильского цирюльника». (Трофимову.) Вот здесь вы первый раз переоделись, надо найти точную деталь. Надел свою лучшую шляпу, неважно, что она зимняя. (Крячун.) Вы слишком влезаете в Мечеткина, не вникайте в слова, не вступайте с ним в диалог. Она все поняла, увидев, что Валентина ушла с Пашкой, поняла, какая трагедия происходит по ее вине. Все это выражено в одной фразе — «Ну и болван же вы, Мечеткин!»

25 января 1974 года Второе действие.

(Ковель.) Вы должны учитывать, что это ваша последняя попытка свести Валентину с Пашкой. Впрямую она не может этого сказать, по «уезжай» — это не просто «уезжай отсюда», а «уезжай вместе с Пашкой». Она говорит жестокие вещи, но считает, что делает добро. А у вас намечается какая-то антипатия к девушке. Это совсем неверно. Анна просто недооценивает силу чувства Валентины к Шаманову, она уважает ее, расположена к ней даже и тогда, когда ее

попытка наладить отношения с Пашкой потерпела крах. Если бы Валентина полюбила Пашку, проблемы самой Анны значительно упростились бы. Этот сугубо личный момент тоже очень важен. Все это рухнуло, но отношение к Валентине не изменилось. Отсюда пошло решение отправить сына поскорее одного. Когда вы советуете вместе с Ме-четкиным эвенку подать в суд на дочь, вы тоже хотите хорошего, и снова ничего не получилось. Напротив, для мужа это послужило толчком к решению уйти вместе с эвенком в тайгу — последняя капля.

Сцена Пашки и Валентины.

Пашка прямо говорит Валентине, что Шаманов назначил ей свидание. Валентина не может понять, что это значит. Записку перехватила Кашкина, но она об этом не знает. Драматург дает еще один шанс на счастливый конец. Но тут же Пашка расска-

270

Звучит о том, что Шаманов ему открылся в том, что они с Валентиной давно встречаются. Это явная ложь, Валентина ничему уже не верит. После пробудившейся надежды—безнадежность: Шаманов пошутил. (*Головиной.*) Ни в коем случае вам нельзя здесь плакать, переживать. У нее такое состояние, о котором в Грузии говорят: «Если ножом кольнуть, кровь не пойдет». (*Демичу.*) Не хочется перекося в сторону очеловечивания роли Пашки. Из него вырос настоящий хам. И лишь по ходу событий мы видим, как в этом человеке пробудилась любовь.

Демич. Я с этим совершенно согласен, стараюсь искать это. Он вошел в пьесу потенциальным бандитом.

Хорошо. Я хочу, чтобы этот поиск был сознательным. (*Головиной.*) Опять перекошенное от слез лицо. Здесь этого по должно быть.

Головина. Я не вижу своего лица. Мне кажется, что я правильно живу.

Значит, неправильно. Лицо не обманывает. Для нее всего слишком много, она почти в шоковом состоянии. Она привыкла к размеренной жизни, не спеша. Если бы сам Шаманов ее не спровоцировал, она бесконечно долго молчаливо несла бы свою любовь к нему. Трудность роли в огромных зонах молчания. Реплики — только верхушки айсберга, где подводная часть — верный внутренний монолог. По отдельным репликам мы понимаем, какая бушует буря в душе Валентины. Малейшее вранье разрушает все здание. Все имеет значение. Не вовремя подняла глаза — плохо, не вовремя опустила — плохо. Какая-то реплика на холостом ходу — недопустимо. В этой сцене с Пашкой у вас не должно быть его неприятия. Вы его помните по детству, даже если он что-то подслушал — это от любви к вам. У него такая же беда, как и у вас, вы очень хорошо понимаете, что значит любить без взаимности. Единственное — она его не может любить.

Головина. Сама изранена, а ему помогает.

К р я ч у н. Почему я в последний момент отговариваю Валентину идти с Пашкой на танцы? А до этого безжалостно дразню ее?

Она закрутила сложную интригу. Но по натуре она не интриганка. Не думала, что у нее так складно все получится. Получилось. Когда увидела, как Валентина уходит с Пашкой, не выдержала, заговорила совесть. Это подлинно человеческий ход у автора. ;_ • ¹

28 января 1974 года Второе действие.

Сцена после ухода Валентины с Пашкой.

(*Крячун.*) Что означают ваши метания по сцене? И почему вы сели на скамейку?

К р я ч у н. Я вижу, что они ушли, вышла и села.

271

Здесь очень важна неосуществленная попытка остановить Валентину. Когда они уходят, мы вами не занимаемся, ничего играть не надо. А вот когда они ушли — невольно идете за ними. Мы должны думать, что вы их вот-вот остановите. Нет. Пошла назад. Вдруг стало зябко. Накинула шаль. Села.

Крячун. Записка буквально жжет ей руки.

Правильно. В таком положении вас и застал Мечеткин. (*Трофимову.*) Вы жестоко разочарованы, вы ожидали увидеть Валентину. А сейчас у вас получается, что это тоже

неплохо. Он настроился на Валентину, Кашкина ему мешает. Увидев, что это она, спрятал цветы.

Сцена Шаманова и Кашкиной.

Лавров. Я вчера думал об этом монологе и пришел к выводу, что Шаманов — эгоист. Ему не так важна Валентина, как то, что с ее помощью ему снова захотелось жить. Ему достаточно, что она тот родник, который его утолил. Не зря у Вампилова утром все идет по-старому: Шаманов завтракает с Кашкиной и снова ночевал у нее.

Будущее Шаманова здесь неважно. Он пришел сейчас на свидание с Валентиной и преисполнен лучших чувств ко всем. Он сейчас предельно искренен, просит прощения. Весь монолог ради последних двух слов — «Где Валентина?». Очень простое, почти детское восклицание. По аналогии я вспомнил Леонидова в «Братьях Карамазовых», когда его Дмитрий искал Грушеику, как расческу. Это очень конкретно — «Где Валентина?». Темп монолога предельный, Валентина вот-вот выйдет, а вы должны успеть все сказать Кашкиной. Он немного запоздал, а Валентины нет. Надо бы сразу спросить: где она? Но это невозможно, высказал ей все, чем переполнен, а Валентины все нет. Он спрашивает у нее, потому что иначе уже не может, это уже помимо его воли, рассудка. На сцену он здесь не выходит, а влетает. Это совершенно новый Шаманов, но играть возрождение не надо, мы ищем предельную естественность.

Трофимов. А мне что здесь делать? Он ведь все понял и лишился надежды. Может быть, он плачет?

Да, плачет. Это хорошо, если Мечеткин в конце вызовет сострадание, получится объем характера.

Повторение сцены.

(Крячун.) Почему вы мечетесь по сцене?

К ряхун. Я готовлюсь к разговору, ему надо со мной поговорить, а мне с ним. Я не могу начать, я ведь перехватила его записку.

Посыл неправильный. Он потерян для вас — это главное. Это больше, чем угрызения совести. Чем он лучше с вами говорит, тем дальше уходит. Вы понимаете его лучше, чем он сам себя. Вам нечего ему сказать, вы все поняли, и вы знаете, зачем он

272

«Сюда пришел — не к вам, к другой. Это крупнее, чем записка, ваша интрига вам ничего не дала. (Лаврову.) Вы имеете право во время монолога передвигаться только в тех направлениях, откуда должна, по-вашему, появиться Валентина. Но это неосознанные, подспудные действия, мы должны верить, что он увлечен существом того, о чем он говорит. А параллельно идет основная жизнь, которая вылилась в слова в самом конце монолога. К концу все остальное как бы вытеснилось главным: где же она?

31 января 1974 года Финал пьесы.

Лавров. Нельзя, чтобы отец Валентины выходил с ружьем просто так. Он вышел убивать, иначе не стал бы брать ружье.

Правильно. Он вышел только с одним вопросом — кого убивать? (Сапожниковой.) Самое главное для вас, когда Шаманов говорит о свидании. Значит, правда, значит, любит, не шутит. Но все поздно.

Сапожников а. Но она обо всем узнала от Кашкиной.

Кашкина теперь для нее человек, способный на все. Она поверила только Шаманову.

Трофимов. Валентина должна реагировать на ружье в руках отца. Он может убить. Из-за нее.

Головина. Ей сейчас не до этого, она в трансе, никого не будет спасать.

И все-таки это тоже надо сыграть — еще и убийство! При всей опустошенности она хочет предотвратить убийство кого бы то ни было. Должно быть ощущение, что сейчас разыгрывается кровавая уголовная драма. Тонкость автора в том, что она не состоялась. Но все на грани. Играя Валентину, нужно здесь забраться на огромную высоту эмоционального накала и все же существовать в реальности. Иначе будет некая сомнамбула, абстракция. Все проявляется в

частностях, подробностях реальной жизни. Валентина соврала насчет Мечеткина, чтобы отец растерялся, не выстрелил, ей нужно время. Кроме того, его остановила демонстративность одновременных признаний Шаманова и Павла.

Эпилог. Утро.

Надо сыграть идиллию, как будто ничего не случилось. Не бойтесь этого: если вся пьеса будет верно сыграна, мы все поймем, что это только внешняя сторона жизни. По-старому уже не будет. Рассказ Мечеткина о купце, который всю жизнь достраивал свой дом, чтобы избежать предсказания, — в этом новое. Прозаический Мечеткин со своим примитивным жаргоном — и вдруг философская притча о жизни и смерти.

Прогон второго действия.

Вот вы смеялись над мотоциклом, а он, оказывается, нужен. Чудо техники среди быта. Таежные страсти и бушующий мотоцикл. В конце он звучит трагическим диссонансом.

273

Лавров. Меня не устраивает одно место — уход Шаманова от Кашикиной утром. Получается суетливо, это противоречит его сонному неторопливому существованию в первой половине пьесы.

Надо поискать. По логике верно, а внешне неверно. И суета должна быть ленивая, это даже не суета, а суетность — скрыть от всех то, что все давно знают. Это смешно.

1 февраля 1974 года Прогон первого действия.

Лавров. В сцене с Валентиной я теряю действие — сижу и говорю слова.

Действие остановилось во время телефонного разговора. С того конца провода расспрашивают о девушке, он сначала машинально отвечает, а потом появляется желание самому разглядеть: красивая или нет? А ведь действительно красивая. Она целый год подавала ему яичницу, а лица ее он не видел, увидел только сейчас. По существу, он здесь с ней познакомился. *(Головиной.)* Вы не прячьте лицо. О нем так много говорят, а Шаманов его практически не видит, мы тоже.

Не получилась сцена Шаманова и Пашки, не подвели к выстрелу.

Д е м и ч. Я не могу по-настоящему завестись, мне хочется бросить пистолет и уйти. В середине надо найти точный акцент — отчего Пашка так завелся, что стреляет? Что его так унизило?

Шаманов унижает Пашку тем, что провоцирует его, демонстрирует свою смелость, пренебрежение к Пашкиным угрозам.

Лавров. Мне здесь мало играть только равнодушие к смерти и даже желание. Сцена с Валентиной даром не прошла.

Но чувство к ней его еще не захватило, он этого пока не осознал, это придет потом, когда он напишет записку.

Лавров. А может быть, здесь родилось желание доказать самому себе, что я чего-то стою? Что я что-то еще могу?

Вы уверены, что Пашка не выстрелит?

Лавров. Пет. Скорее в обратном. Он идет на это. Убьешь — ладно, я жизнью особо не дорожусь, не убьешь, значит, я все-таки способен на поступок, могу выйти из полусонного безразличия. Прыгаю в пропасть. И Шаманов здесь победил.

Столкновение человека с интеллигентскими комплексами — с грубой натурой, без всяких комплексов.

Демич. Его активность на меня больше действует, чем пассивность. Это меня из себя выводит.

(Демичу.) Меньше пауз, лаконичнее, идите напролом, это человек без рефлексий.

Ковель. Когда смотришь эту сцену со стороны, то понимаешь, какой Шаманов был раньше. Пашка может убить, а он может встать под пулю.

Демич. Он меня заставляет стрелять, хотя мне этого очень не хочется. Переступил какой-то предел дозволенного, сыграл на самых низких инстинктах.

274

¶(Розенцвейгу.) Надо написать музыкальный антракт перед эпилогом. Сильное оркестровое звучание — только в одном месте. На мотив песни «Это было давно». Знакомая уже мелодия в сильном, развернутом выражении. Бытовое пение выросло в мощный лейтмотив. (Лаврову.) В эпилоге ваш телефонный звонок не бытовое действие, а действие, акт. Сделайте это спокойно, но с полным пониманием значительности принятого вами решения.

Трофимов. *А после звонка — тишина. Только слышно звяканье моего ножа и вилки.*

Колоссальная находка. Гордон Крэг бы позавидовал. (Головиной.) Не улыбайтесь благостно Еремееву, когда он вам помогает чинить палисадник. Посмотрите ему в глаза и примите помощь.

6 февраля 1974 года Первая репетиция на сцене.

Установка декораций, света.

(Копеляну.) Надо выделить тему Пашки. Сейчас она у вас звучит в общем скандале с женой. Конфликт насчет выпивки и Пашки — это разные вещи. Все, что касается Пашки,— болезненное, выстраданное. (Кочергину.) В первом действии надо добиться сияния жаркого дня, зноя. Вечер второго акта должен быть полным контрастом, там надо найти лилово-фиолетовые топа. Между эпизодами — затемнения света, весь спектакль — воспоминания.

К о в е л ь. Слишком яркий свет слепит.

А это и хорошо. Мы добиваемся максимально яркого солнца. Закрывайте глаза от солнца, как вы делаете это в жизни.

15 февраля 1974 года Прогон всего спектакля.

(После прогона). В общих сцехах нет стройной жизни, единства, когда одно вытекает из другого. Каждый играет свое, не учитывая общего течения жизни. Мы уже нащупали эту много-слойность, объем, этого терять нельзя. Дуэтные сцены прошли лучше. (Крячун.) Не всегда прочитывается второй план, мешает налет жеманства. (Ковель.) Чем вы живете в финале?

К о в е л ь. Прощаюсь с сыном, он сюда больше никогда не придет.

Это пока не прочитывается. Текста нет, надо найти точный акцент. Не надо все время на него смотреть. Может быть, один раз взглянула. Всем необходимо убрать моменты саможаления, отказаться от всякой театральности.

Премьера спектакля «Прошлым летом в Чулимске» состоялась 1 марта 1974 года.

Запись репетиций сделала Д. М. Шварц.

¶О постановке „Тихого Дона“

-----Роман М. А. Шолохова «Тихий

Дон > — одно из любимых мною произведений нашей литературы — уже давно и, надо сказать, беспрестанно возвращал меня к размышлению о его сценическом воплощении. Этот роман был для меня своеобразным режиссерским соблазном, тревожил мое воображение.

Время от времени я вновь и вновь перечитывал отдельные главы шолоховской эпопеи и приходил к выводу о немыслимой сложности, а иногда, признаюсь честно, абсолютной невозможности воссоздать на театральной сцене это так волновавшее меня произведение.

И вот однажды перед нашим театром, как и многими театрами нашей страны, встала ответственной задачей — создать спектакль к 60-летию Великой Октябрьской революции, достойный этой великой даты. Нам было важно, чтобы основой такого спектакля явилось произведение масштабное, философски и психологически глубоко раскрывающее суть социальных сдвигов и потрясений, которые происходили в нашей стране шестьдесят лет назад.

Вероятно, тогда я и пришел к мысли, что настало время попытаться осуществить давние свои мечты. Роман М. А. Шолохова был идеальным материалом для такого спектакля. Мы приняли решение ставить на своей сцене «Тихий Дон».

Мы написали письмо Михаилу Александровичу Шолохову, рассказав писателю о наших планах. Консультантом для работы над инсценировкой и впоследствии над спектаклем мы пригласили кандидата филологических наук Светлану Михайловну Шо-лохову-Туркову. Она живет в нашем городе и очень помогла нам на самых разных этапах наших поисков.

И вот на одной из первых встреч Светлана Михайловна от имени автора задала нам

вопрос: а не боится ли театр браться за эту работу? Мы попросили передать Михаилу Александровичу, что боимся — и это была правда, — но тем не менее беремся.

276

¶ Таким образом, мы, по существу, отрезали себе всякие пути к отступлению.

Вот так я и мой соавтор — заведующая литературной частью нашего театра Дина Морисовна Шварц — начали исподволь, задолго до премьеры — до нее еще было два года — работу над инсценировкой «Тихого Дона».

Мы имели с Д. М. Шварц уже немалый опыт инсценирования прозаических произведений: «Идиота» Достоевского, «Поднятой целины» Шолохова, «Трех мешков сорной пшеницы» Тендрякова и многих других. Мы надеялись, что этот опыт поможет нам и в новом, таком сложном поиске.

Здесь бы мне хотелось сказать несколько слов о принципиальной сути инсценирования прозы. Многие полагают, что всякая работа над инсценировкой сама по себе уже есть компромисс, во-первых, и вынужденная акция театра в связи с нехваткой драматических произведений, во-вторых. Мне кажется, что эта точка зрения неправомерна и неверна по существу. Отнюдь не отвергая драматургию и, естественно, полагая именно ее основой творчества каждого театра, я считаю, что работа над прозой не только не является компромиссом, а обогащает работу театра и над этой подлинной драматургией. Потому что обращение к прозе возможно только тогда, когда развязываются внутренние возможности театра, возникает своего рода тотальный, стихийный театр. Обращение к прозе дает театру колоссальный опыт максимальной мобилизации всех его творческих возможностей.

Мы понимали, естественно, что самое главное — найти те принципы инсценирования романа, которые помогут создать его художественно полноценный сценический эквивалент.

Принципы нашей инсценировки возникали из нескольких соображений. Прежде всего, предшествующие попытки театральных и экранных интерпретаций «Тихого Дона», которые нам пришлось изучить, рождали у нас полемическое несогласие. Главное внимание в них обычно сосредоточивалось на треугольнике Григорий — Аксинья — Наталья и в лучшем случае выстраивалась более или менее подробная хроника семьи Мелеховых. Таким образом, предлагалось адаптированное изложение шолоховского романа. Адаптированное, но не адекватное! Ибо весь сложный философский комплекс произведения — человек и история, человек и революция, человек и его место в окровавленном, ломающемся мире — все это оставалось за рамками интерпретации.

Именно эти грандиозные коллизии, их философское осмысление и должны были стать драматургическим фундаментом нашей инсценировки.

Надо сказать, что «хрестоматийность» произведения, то, что оно известно будущему зрителю со школьных лет, что в его сознании уже сложились стойкие стереотипы восприятия образов

277

¶ и характеров романа, — все это создавало дополнительные сложности в нашей работе.

В раздумьях о сценическом воплощении «Тихого Дона» у меня давно родилось ощущение близости поэтики шолоховской эпопеи и поэтики античной трагедии. В образе Григория Мелехова есть нечто общее с героем античной трагедии — мотивы выбора, долга, судьбы.

При всей сочности бытовой плоти романа сущность событий здесь поистине высокотрагедийная. Аналогия с античной трагедией определила композиционную структуру инсценировки и спектакля — герой и «хор», подобный хору античной трагедии. «Хор» повествует о событиях, и каждый исполнитель одновременно является как бы и автором и действующим лицом этой наполненной эмоциями, драматизмом высокого накала эпопеи. «Хору» в нашем спектакле суждено было претерпеть множество трансформаций на пути к окончательному решению, но принцип этой композиции сохранился.

При этом столкновение Григория Мелехова с разламывающимся миром, его поиски своего места в этом коловороте событий должны были стать сквозным действием, стержнем и литературной первоосновой, и сценического ее воплощения.

Метания Григория, словно «зверя, зафлаженного на облове», конфликт между временем и не понявшим его героем и явились движущим началом нашего спектакля.

Еще одним из основополагающих моментов для нас было построение инсценировки по композиционному принципу реминисценции, постоянного возврата к тем или иным событиям в жизни героев. Естественно, что эти возвраты в прошлое должны были возникать в памяти, сознании персонажей.

Прием реминисценции возник из соображении как практических, так и творчески-смысловых.

Прежде всего, перед нами было четыре тома шолоховской эпопеи, которые никакими способами не удалось бы уложить в один сценический вечер (к тому же, как явствует из вышесказанного, мы ставили перед собой задачи совершенно другого плана).

Прием своеобразных наплывов давал возможность максимально компактно вмонтировать в будущий спектакль многие события и ситуации романа.

Затем — и это, конечно, главное соображение — нам было крайне важно такое построение инсценировки и спектакля, при котором сцены настоящего драматургически контрастно монтировались бы со сценами прошлого. Сцена из прошлого должна как бы освещать изнутри ту драматическую ситуацию, в которую попадает герой в настоящее время.

Эти связи прошлого и настоящего должны были выразить сценически ту основную тему, воплощение которой мы и поставили во главу угла.

278

¶ Кроме того, мы стремились строить пашу инсценировку на таких эпизодах романа, которые становились катарсисом для его героев. Это было очень важно, ибо давало возможность подняться до тех трагедийных высот эпопеи, которые мы себе задали одним из главных условий ее сценического воплощения. Этот принцип отбора в большой степени помог и воссозданию па сцене — без ощутимых потерь — главных коллизий романа, что являлось для нас весьма желанной целью.

Сейчас небезынтересно вспомнить, что в начале работы мы твердо решили играть «Тихий Дон» в два сценических вечера: казалось, что в рамки одного спектакля нам все-таки не уложиться. Это решение, во многом экспериментальное и для нашего зрителя, и для нашего театра, подспудно угнетало нас (теперь в этом можно признаться). Но говоря уже о практической стороне дела (кто-то посмотрит только первую часть, кто-то — только вторую), художественная цельность спектакля, результат его эмоционально-эстетического воздействия на зрительный зал представлялись весьма сомнительными из-за этой разорванности спектакля во времени.

И когда стали вырисовываться контуры 1-го акта инсценировки и стало понятно, что принципы, на которых мы ее строим, дают драматургию емкую и действительно насыщенную и наш будущий спектакль вписывается в границы одного театрального представления, мы вздохнули с большим облегчением. Сожалений по поводу несостоявшегося эксперимента ни у кого не возникло.

Действие в инсценировке начинается с событий, описанных в главах третьего тома романа Шолохова. За точку отсчета взят 1918 год. «Вся Россия в муках великого передела».

Действию предшествует своеобразная сцена-эпиграф. В вагонах-теплушках возвращаются с военной службы казаки и радостно приветствуют родной Дон, через который медленно по мосту идет поезд. Возникает народная песня о Тихом Доне, строки которой являются эпиграфом романа. Так эпиграф литературный реализуется в эпиграф сценически]!.

Первым, по существу, драматургическим эпизодом спектакля является сцена на майдане, где белый офицер-сотник призывает казаков хутора Татарского подняться на восстание против Советской власти и сформировать боевой отряд казаков-повстанцев. Командиром предлагается избрать Григория Мелехова. Главный герой сразу же оказывается перед проблемой выбора своего дальнейшего жизненного пути — типичная для героя трагедии ситуация. И Григорий Мелехов, уже уставший от войны, служивший перед этим в частях красных, но так и не понявший идей, за которые они идут в бой, с антипатией относящийся и к антисоветскому

казацкому восстанию, отказывается быть командиром, но все же вступает в отряд повстанцев. Этот его поступок, совершенный наполовину вынужденно, наполовину по инерции,

279

¶Никак не есть выражение его жизненных устремлений. Он и сам не может сформулировать их в этот момент. И его вступление в отряд рождает то внутреннее противоречие, которое, развиваясь, с сокрушительной неотвратимостью приведет Григория Мелехова к трагическому концу.

Следующий за «Майданом» эпизод повествует о разоружении и расстреле казацкого красногвардейского отряда Подтёлкова. За несколько минут до расстрела они сталкиваются лицом к лицу, два бывших однополчанина — Григорий Мелехов и Федор Подтёлков. Зараженный чувством стадной ненависти толпы, Григорий бросает Подтёлкову гневные слова о предательстве. Для жаждущего «мира и тишины» Григория, не сумевшего распознать истинных причин народных бедствий, Подтёлков сейчас один из виновников и смуты, и войны. Но вот прозвучала короткая, сдержанно-страстная речь Подтёлкова перед смертью: «Слепы вы! Мы за трудовой народ дрались!!», прогремели выстрелы, обнявшись, лежат на земле мертвые красногвардейцы — и в душе Григория щемящей тоской возникает сомнение: «Чья же правда? Где правда? У каждого своя... А моя где ж?»

Трагическое несоответствие внутренних устремлений и окружающей его жизни неумолимо нарастает. И в эту минуту тягостного душевного разлада Григорий Мелехов пытается уйти, убежать от ненавистного ему мира к тому, что давало ему счастье и радость. Он думает об Аксинье. Он вновь и вновь в своих воспоминаниях верхом на вороном жеребце догоняет ее, чуть согнувшуюся под коромыслом с ведрами, на таком теперь далеком, залитом солнцем песчаном спуске к Дону. Вновь и вновь... Так драматургически возникает эпизод из прошлого, «наплыв» сцены Григория и Аксиньи.

Этот схематически изложенный начальный фрагмент инсценировки в какой-то степени иллюстрирует то, как монтировались эпизоды романа. При этом важно учесть, что громадную роль в драматургическом сцеплении эпизодов играл текст «от автора», текст, исполнять который предстояло нашему «хору». Помимо, так сказать, соединительной функции этот текст должен был выполнять и иную: нести философию авторских обобщений, и революционную гражданственность, и трагическую страсть, и безысходную боль — в общем, все то, чем так богат роман Шолохова.

Поэтому характер этих текстов в инсценировке самый разнообразный: от эпически бесстрастного до лирически-восторженного, от публицистически яростного до протоколно сухого — цитаты из документа.

В начальном фрагменте инсценировки, о котором говорилось выше, эпизод «Майдан» соединяется с последующим эпизодом «Подтёлков» таким текстом «хора»: «Завиднелась и на донской земле кровница... Шел красногвардейский отряд Подтёлкова. Мы уходили от контрреволюционной волны, норовили ее опередить.

280

¶А она уже хлобыстала через нас. Ее не обогнать. Шибко идет, как прибой на низменном месте».

Текст звучит от первого лица, так как актер в этом случае — и представитель «хора», и красногвардеец отряда Подтёлкова. Л после расстрела полураздетых красногвардейцев, безжизненно белым полукружьем поникших на пустой сцене, на фоне песенного женского плача «хор» произносит: «Над степью, покрытой нарядной зеленкой, катились тучи. Высоко, под самым кучевым гребнем, плыл орел. Редко взмахивая крыльями, простирая их, он ловит ветер и кренясь, тускло блистая коричневым отливом, летит на восток, удаляясь, мельчая в размерах».

При всей метафорической многозначности этого фрагмента шолоховского текста главное для нас здесь — эпический образ вечного мира, вечной земли, контрастно подчеркивающий трагическую гибель красногвардейского отряда.

На стыках эпизодов часто звучат и монологи — «мысли» Григория Мелехова. Он

единственный персонаж, которому такое право дано.

Иногда драматургия инсценировки строится так, что представитель «хора» и Григорий вступают в диалог. Иногда «хор» комментирует то, что говорит и делает герой. Все это — использование драматургической модели античной трагедии.

Итак, начальный фрагмент инсценировки состоит из сцены-эпиграфа, трех небольших эпизодов и трех текстов «хора». А материал для этого небольшого фрагмента взят из трех томов «Тихого Дона». Одно это, вероятно, может дать представление о сложности и скрупулезности процесса создания нашей инсценировки.

В окончательном своем виде инсценировка «Тихого Дона» представляла монтаж следующих эпизодов (я привожу те названия эпизодов и наплывов, которыми мы пользовались в работе, в спектакле эти названия не существуют):

1-й акт

1. Поезд (эпиграф-пролог).
2. Майдан.
3. Подтёлков.
4. Акси́нья (наплыв).
5. Братья (Григорий и Петр) и наплыв «Довоенный покос» внутри эпизода.
6. Пленный красноармеец и наплыв «Госпиталь в Петрограде» внутри эпизода.
7. Акси́нья (наплыв).
8. Дом Мелеховых.
9. Приход красных и наплыв «Пленный красноармеец».
10. У Кошевого.
11. Гулянка.
12. Наталья и наплыв «Уйди, разнелюбая» внутри эпизода.
13. Смерть Петра.

281

¶14. Командир дивизии и наплыв «Уход с Акси́ньей».

15. Бой под Климовной.

2 - й а к т

1. Красноармейский отряд (эпиграф-пролог).
2. Григорий и Наталья, наплывы «У Лпстницких» и «Наталья зарезалась» внутри эпизода.
3. Встреча с Акси́ньей и наплыв «Расправа с Листннцкнм» внутри эпизода.
4. Штабс-капитан Копылов.
5. Гибель Котлярова.
6. Григорий в Татарском.
7. У Акси́ньиной тетки и наплыв «Бей, Степан!» внутри эпизода.
8. Генерал Фицхелауров.
9. Пьянка на телеге.
10. Смерть Натальи и наплыв «Господи, покарай его!»
11. Расстрел красноармейского оркестра.
12. Кошевой и Ильинична.
13. Григорий и Кошевой.
14. Гибель Акси́ньи.
15. Финал «Мишатка, сынок!».

В этом схематическом перечне эпизодов отсутствует упоминание о тексте «хора», он здесь подразумевается включенным в текст эпизодов. И вообще этот перечень не может дать представление о художественной стороне дела, очерчивая лишь контуры материала, вошедшего в инсценировку, и принципы монтажа.

Рассказывать о всех поисках, вариантах, перестановках, отказах от одних сцен, возникновении других довольно сложно. Читатель сможет разобраться в этом, если рядом с ним будут лежать все четыре тома романа Шолохова, и он, читатель, будет ориентироваться в них настолько свободно, чтобы открывать почти наугад.

Поэтому дальнейшие пути работы над инсценировкой «Тихого Дона» лучше проследить на том этапе, когда уже начались собственно репетиции нашего спектакля. Тем более что приведенный монтаж эпизодов складывался и сложился окончательно только лишь в репетиционный период. До этого принципы инсценирования были намечены, так сказать, вчерне, а само сценическое произведение возникало и формировалось в процессе репетиций, где импровизировалась не только форма,— импровизация шла и по линии содержания. Соавтором нашей работы поистине был весь творческий коллектив. Наша инсценировка не была канонически заданной, как пьеса. Она тут же, на репетициях, видоизменялась, исключались одни куски, привносились новые. Мы порой монтировали материал в процессе репетиций, как

282

¶в кинематографе, пока не возник тот окончательный вариант, который был показан зрителю.

Но это импровизационное начало, которое так помогло нам на репетиции, совсем не исключало очень четкой и до мельчайших деталей продуманной организации спектакля по всем другим направлениям.

Как и в любом театре, репетициям предшествовало распределение ролей. Назначение исполнителей на роли основных персонажей ничем от всякого другого распределения не отличалось. По в нашем спектакле должно было действовать вместе с участниками массовых сцен около двухсот различных людей. Актеров в нашем театре в три раза меньше, и играем мы спектакли обычно только силами своей труппы, без привлечения разовых сотрудников. Этому принципу мы не собирались изменять и здесь. Поэтому распределение ролей в групповых и массовых эпизодах было нелегким делом. (В дальнейшем, говоря «мы», я имею в виду режиссуру спектакля — себя и режиссера Юрия Ефимовича Аксенова.)

Всегда неприятно, когда в спектакле, скажем, о войне, актеры в одной массовой сцене изображают представителей одного лагеря, а в следующей — их непримиримых врагов. Мы узнаем актеров, и театральная иллюзия исчезает, убивается этой хоть и мелкой, но все-таки неправдой.

Организация, распределение актеров так", чтобы они на протяжении всего спектакля представляли одну и ту же группу персонажей, нигде не смешивались, не имели двадцать четыре переодевания и т. п.— все это была настолько творческая, насколько и техническая задача, требовавшая математически точного решения. Зато каждый казак — везде в спектакле казак, каждый красноармеец — всюду красноармеец и т. д.

Казалось бы, это мелочь: ведь обобщенность «массовки» предполагает условность изображения. Но в нашем спектакле, в этом мире, расколотом надвое, такая «условность» представлялась неорганичной и опасной.

Еще на первых стадиях работы над инсценировкой начались поиски и пластического решения спектакля. Нам надо было найти особое сценическое пространство для нашего «Тихого Дона» и особый подход, так сказать, к композиции времени в этом пространстве.

Наш художник Эдуард Степанович Кочергин создал условное оформление, емкое и многозначное, и только магия условного на театре позволила решить те очень сложные задачи, которые перед нами стояли. Глубоко ощутив и пульс и температуру произведения, Кочергин стал поистине замечательным соавтором режиссера. ": ■".!•:

Надо сказать, что еще в процессе создания макета оформление определилось как в главных своих элементах, так и в целостности пластического образа. Прежде всего, было ясно, что

283

¶нам нужна сцена, распахнутая во всю свою ширину и глубину. И все это сценическое пространство должно представлять собой громадный простор земли. Кочергин нашел выразительный образ этой условной земли, затянув все пространство сцены — и планшет, и горизонт — темной, напоминающей шинельное сукно, тканью. Это был образ земли, иссеченной межами и трещинами, развороченной разрывами снарядов, обожженной пламенем

революции.

Лишь в самой глубине сцены эту землю охватывала подковообразная излучина Дона, которая могла то светиться холодно-серым мерцанием в ночи, то безмятежно голубеть в жарком мареве, то бурно кипеть темно-алыми от крови струями, то вздыматься над израненной землей беспощадным багровым клинком. Серо-желтые овчины устилали переднюю часть планшета — словно небольшой островок живого мира, хранящий его тепло в этом смерче боев и пожаров.

Эта пластическая сфера, подчеркнута очищенная от бытового правдоподобия, была тем, что мы искали. Это было пространство трагедии.

В дальнейшей работе над макетом возникли те элементы оформления, которые завершили наши поиски.

Во-первых, это две продолговатые площадки-мостка, располагающиеся вдоль кулис. С одного конца эти площадки закреплены у первой порталной кулисы, другой конец свободен, и мостки могут поворачиваться, занимая различные положения на сценической площадке. Планшет сцены в нашем спектакле наклонный. Поэтому, поворачиваясь и приближаясь к авансцене, подвижная площадка с большей высоты сцены перемещается на меньшую, сама оставаясь на высоте постоянной. Это рождает ощущение ее подъема. В среднем своем положении площадка вполне может служить большой деревянной скамьей, а в крайнем переднем — это уже мостик на донском берегу, на метровую высоту оторвавшийся от поверхности сцены.

Опорные элементы этих площадок двигаются в планшете по криволинейным прорезям, которые на поверхности нашей условной земли напоминают след от плуга. Поэтому подвижные эти площадки кто-то шутя окрестил «лемехами», название это к ним пристало довольно быстро и навсегда.

Различные взаимоположения площадок-«лемехов» — от их начального положения у кулис до соединения в центре сцены в единый поперечный деревянный настил, идущий из кулисы в кулису, — дают разнообразные композиционные решения ж по глубине и по высоте. «Лемеха» не только абстрактные сценические площадки, они могут трансформироваться в более или менее предметные пластические мотивы. Мотивы архитектуры, например. Часть дощатого настила «лемехов» может подниматься вертикально, и тогда образуется внутренняя стена дома и скамья возле нее.

234

¶ На авансцене, у самого портала мы поставили артиллерийское орудие, с противоположной стороны — телегу с набросанным в нее сеном. И орудие и телега — постоянно на авансцене, они неподвижны на протяжении всего спектакля. И это не только контрастная символика войны и мира, но и бытовые аксессуары сцен. Сидя вокруг орудия, привалившись спиной к его колесу, устроившись на лафете или облокотившись на его ствол, спорят казаки на привале о войне. Полулежа на телеге, покусывая травинку, Григорий хмуровато предлагает Аксинье «прикончить эту историю».

И еще две телеги появляются в спектакле то вместе, то порознь. Настоящие телеги, перекатывающиеся по сцене на собственных колесах. Такая телега, покрытая скатертью, — стол в доме Мелеховых или в кабинете генерала Фицхелаурова. Поднятое днище телеги образует кусок стены, на которой теплится лампада перед иконой. Эти две телеги вместе с «лемехами» и создают облик каждого эпизода внутри общей пластической сферы.

И еще над всем этим плывет диск светила, который то повисает палящим над степью солнцем, то льет ровный и неяркий лунный свет на мерцающий во тьме Дон, то становится какой-то прозрачной планетой, багровой в отсветах земных пожаров и бед.

Вот, пожалуй, и все — кроме двух-трех табуреток, — что составляет декорации спектакля или, выражаясь современно, его сценографию.

Всему этому, найденному в макете, предстояло еще обрести конкретное сценическое воплощение.

Так, например, диск светила в финале спектакля пад окаменевшим возле погибшей Аксиньи Григорием должен был превратиться в «ослепительно сияющий черный диск солнца».

Шли уже генеральные прогоны, а солнце в финале то было ослепительно сияющим, то черным, но сияющей черноты не получалось. И только четвертый вариант специального осветительного устройства «черного солнца», появившийся на сцене буквально за два дня до премьеры, наконец создал удовлетворившее нас ощущение этого прекрасного шолоховского образа.

Наплывы-воспоминания мы решили отделять от основного действия постоянным музыкальным фоном и особым светом. Причем хотелось дать свет не локальный — не узкие лучи, что-то вырывающие из темноты, — а общий, яркий, словно озаряющий память, и в то же время ирреальный. Наши осветители изготовили прибор, дающий эффект «светомузыки». Музыкальный фон наплывов — монотонно звучащий женский хор — через это специальное устройство действовал на всю систему осветительных приборов, работающих в наплыве. И возникал призрачный свет, ритмически синхронно с пением хора мерцающий над сценой. На то, чтобы этот эффект стал художественно полноценным, ушло несколько недель. Был даже момент, когда мы готовы

285

¶(были от него отказаться, настолько представлялся он «ирреальным») в прямом смысле.

Очищенность от быта в оформлении спектакля, открытое пространство требовали подробной разработки мизансценических композиций каждой сцены и динамичных, если так можно выразиться, «технических» переходов от одной сцены к другой. Эта работа целиком была проделана у макета. И хотя на сцене потом многое менялось, варьировалось и в результате вышло совсем по-иному, мы начали репетиции, имея своего рода композиционный «скелет» спектакля.

Пристального внимания требовали костюмы: форма казаков царской службы, одежда казаков-повстанцев и казаков-красногвардейцев, форма регулярных частей Красной Армии, форма денкинцев — рядовых офицеров, генералов и т. д.

Надо было точно определить многочисленный реквизит: ордена офицерские, солдатские, Георгиевские кресты и медали, португези офицерские, ремни для ношения и шашки, бинокли и подсумки, котелки и кавалерийские карабины и многое-многое другое. Все это надо было изучить, изготовить, без ошибок оснастить этим артистов и научить профессионально пользоваться на сцене. Руководил этой громадной работой — и по костюмам и по реквизиту — наш консультант, крупнейший специалист этого дела

В. М. Глинка.

Огромную роль в создании спектакля сыграл композитор

С. Слонимский. Проникновение в духовные глубины шолоховской эпопеи, искренняя увлеченность замыслом спектакля сделали его нашим подлинным творческим единомышленником. Музыка Слонимского песет в себе живое образное начало — и в обработанных им казачьих песнях, и в возникающем в кульминационные моменты сцен реквиеме, живом стоне и боли земли, и в топкой, прозрачной, тающей мелодии сцен-наплывов, и в дис-сонансных музыкальных картинах боев.

Музыка Слонимского стала не только важнейшим, но неотделимым компонентом спектакля, во многом определив его эмоциональную природу и подняв его до истинно трагических высот.

Одной из самых сложных оказалась проблема «хора». Слово это заключено в кавычки не случайно, ибо тот, подобный античному «хор», который мы представляли себе, создавая инсценировку, на первых же репетициях обнаружил свою несовместимость с природой спектакля. Сам текст «хора», его необходимость никаких сомнений не вызывали, он являлся составляющей нашей инсценировки, без него она не могла существовать. Дело было в другом. :

Наш «хор» должен был складываться из персонажей спектакля, персонифицированных костюмом и гримом. Если герой античной трагедии имеет дело с абстрагированным хором, то у нас «хор» должны были составлять конкретные и очень разные люди — белогвардейские генералы, революционные матросы,

286

¶девушки-казачки, подтёлковцы и т. д. Самый облик уже лишал их позицию объективности и беспристрастности комментария, авторской ремарки. Так первоначальная идея-схема пришла в несоответствие с живой плотью произведения. Одевать «хор» в некий усредненный костюм времен гражданской войны было невозможно, ибо действие спектакля резко смещалось и во временном, и в географическом плане, и в этих условиях «хор» неизбежно превратился бы в сценически невнятную группу.

Поэтому было решено передать функции «хора» четырем артистам. Мы назначили в эту четверку самых крупных наших мастеров и продолжили репетиции. Но здесь возникли новые трудности. Мы никак не могли определить принцип существования этой четверки на сцене. Хотя было испробовано много вариантов, стало ясно, что у нас получается не «хор», а просто четверо ведущих.

В какой-то момент мы оставили одного актера из четырех, превратив наш «хор» в одного ведущего. Но такое решение тоже не могло нас удовлетворить. Дело было не столько в его банальности, сколько в камерности звучания, которое при таком решении приобретал спектакль.

А «Тихий Дон» Шолохова звучал для нас голосами многих и разных людей — смертельных врагов и кровных товарищей, влюбленных и нелюбимых, строящих новую Россию и предающих ее народ. И хотелось, чтобы в спектакле эти многие и разные люди вместе с автором поведали нам о человеческих судьбах и огненных бурях великой революции.

Все-таки мы нашли форму сценического существования нашего «хора». В каждом эпизоде мы выделили актера, который перед этим фрагментом, внутри или после него исполнял авторский текст. Такому исполнителю всегда близки события, о которых он говорит: он и участник и комментатор этих событий. По ходу спектакля множество персонажей оказываются «представителями» этого «хора», создают его полифоничность. Таким образом, черты античного хора оказались воплощенными в своеобразной «скрытой» форме.

Каждый раз, когда актер играет «от автора», «от хора», он выходит на авансцену, на него направляется специальный свет. Поиски органичного, без швов, соединения авторского текста эпизода привели к разнообразным решениям. В самом приеме таились элементы неожиданного. Например, такой, казалось бы, «мужской» текст: «С россыпи спокойных дней свалилась жизнь в прорезь. Восстали казаки Еланской и Вешенской станиц...» — был отдан (поначалу в чисто монтажных интересах) артистке Ларисе Малеванной, исполнительнице роли Натальи. И текст этот звучал неожиданно остро, в нем обнаружился иной смысловой ракурс. Слышались в этих словах беда и страх, горечь и боль, что извечно несет каждой женщине война. Выявились многомерность и человечность, присущие шолоховскому тексту.

287

¶Уже приводившийся выше лирико-драматический текст «хора» после расстрела подтёлковского отряда («Над степью, покрытой нарядной зеленкой, катились тучи...») исполняет в спектакле Кирилл Лавров — Петр Мелехов. И пусть он в этот момент не Петр, а «хор», произносящий авторский текст, все-таки в какой-то степени актер (конечно, намеренно) остается Петром Мелеховым. И грусть и боль этого текста — это и его чувства, они как бы продолжают его отказ участвовать в расстреле красногвардейцев. Авторский текст этот высвечивает образ Петра еще с одной стороны: хотя он сознательный враг Советской власти и симпатий наших не вызывает, в то же время это еще одна человеческая судьба, человеческая душа, в которой наряду со злым живет и доброе.

Если в первом случае актриса обогащает авторский текст, то во втором этот текст обогащает образ, создаваемый актером.

В одной из последних сцен спектакля — встрече Григория и Михаила Кошевого — мы решили изменить «скрытую» форму существования и непосредственно вывести на сцену группу персонажей.

Вот встречаются вернувшиеся после гражданской войны в хутор Татарский Григорий и Михаил. А на «лемеха», стоящие у кулис, слева и справа выходят различные персонажи «Тихого Дона». «Лемеха» начинают бесшумно поворачиваться, и за Григорием и Кошевым

вырастает многолюдный хор.

Почему мы пошли здесь на такое решение?

Сцена Григория и Кошевого — своеобразное подведение итогов жизни главного героя, некий нравственный суд над ним. И персонажи, образующие «хор» в этом эпизоде, это люди, с которыми связано главное в жизни Григория — любовь, война, родство по крови, ненависть, жизнь, смерть. Часть из них живы, некоторые уже мертвы. На «лемехах» Ильинична и Наталья, Аксиныя и Котляров, Подтёлков и Прохор Зыков, Дуняшка и Копылов, Дарья и Гаранжа... Они так или иначе связаны и со всем тем, о чем говорится в сцене. Они все равно незримо присутствуют в этом диалоге. Поэтому их непосредственное появление в этом эпизоде логично и закономерно. Они уже завоевали в спектакле эту позицию бесстрастных судей главного героя. Бесстрастных и незримых для Григория.

Вначале эта сцена строилась так, что каждый из участников «хора» произносил по ходу диалога Мелехова и Кошевого одну или две самые важные свои по отношению к Григорию фразы. Каждой фразе было найдено точное смысловое место в диалоге.

Но эта композиция не получилась. Когда ее читаешь — это интересно. Но диалог Григория и Михаила — сцена громадной температуры, напряженнейшего ритма, цепкого единоборства. И вкрапление реплик «хора» останавливает, разрушает жизнь эпизода. Поэтому реплики «хора» мы вымарали, а само появле-

288

ние его в этой сцене оставили. Смысл присутствия «хора», его связь с диалогом прочитываются достаточно явственно и без реплик. А в финальной части спектакля, следующей за эпизодом с Кошевым, «хор», остающийся на «лемехах», широко и свободно включается в действие авторским текстом, и без его участия этот финал немислим.

Как уже говорилось выше, на репетициях происходила окончательная литературная доработка инсценировки. Обнаруживались драматургические пробелы, возникали новые предложения.

Так, например, во 2-м акте «хор» должен был читать приказ экспедиционным войскам Красной Армии, направленным на разгром белоказачьего восстания на Дону. Приказ этот и в романе Шолохова, и в нашем спектакле играет важную роль. Эмоционально написанный, публицистически образный, этот документ хранит горячее дыхание тех дней и свидетельствует о том переломе в незабываемом 1919 году, когда полки молодой Республики Советов пошли в решительное победное наступление. Но сам текст приказа довольно длинный, и в исполнении актера, одиноко высвеченного на авансцене, он терял то дыхание массового энтузиазма, которым был пронизан. И после нескольких репетиций этого фрагмента, не дававших нам желаемого результата, возникла идея отобрать этот текст у «хора» и на его основе построить еще одну, пусть небольшую, но самостоятельную сцену.

.. Луч света вырывает из темноты красноармейца со свернутым по-походному красным знаменем. Рядом с ним трубач трубит построение. С разных концов сцены бегут красноармейцы и строятся в шеренгу по первому плану во всю его ширину. Тускло поблескивают в полутьме трехгранные штыки винтовок. Перед строем появляется комиссар. «Равняйсь! Смирно!» Мерно качнулся и вновь застыл мерцающий ряд штыков. Комиссар, стоящий уже на телеге, развернул белый лист и с волнением, словно призыв, бросает слова приказа в красноармейские ряды. Звучат последние фразы приказа: «Мы должны очистить Дон от черного пятна измены! Все, как один,— вперед! Ура!» Оглушительное красноармейское «Ура-а-а!» троекратно грохочет в ответ.

Мы решили перенести эту сцену в самое начало 2-го акта. Хотелось сразу же задать тот перелом, тот победный для Советской республики поворот событий, который возник к этому времени на фронтах гражданской войны. Это во многом объясняло в последующих сценах ту обстановку распада и разложения белых армий, в которой все больше и больше метался и мучился Григорий Мелехов.

Кроме того, такая сцена-эпиграф перекликалась с началом 1-го акта — с массовой сценой-эпиграфом «Поезд», что создавало единство драматургической формы и в то же время своего

рода смысловой контрапункт.

В ходе дальнейших репетиций начальный фрагмент 2-го акта получил продолжение. Строй красноармейцев и их тоекратное

289

¶«Ура!» тонули в темноте. И из этой темноты вдруг надвигались прямо на зрительный зал несколько яростно стреляющих пулеметов «максим» с лежащими за ними пулеметчиками-красноармейцами (на движущихся «лемехах»). Пулеметы, конечно, бутафорские, но выполнены они были устрашающе правдоподобно. Пламя выстрелов, бьющих из стволов, радиогрохот сливающихся очередей, пулеметные ленты, торопливо направляемые в эти «максимы», ослепительные вспышки шрапнельных разрывов по всему пространству сцены (ксеноновые лампы) — все это являло эффектное зрелище перешедших в наступление красных частей.

И все же, по размышлении зрелом, мы отказались от этой интермедии. Слишком уж велик был в ней элемент иллюстративности. Ни один зритель так и не увидел этого торжества сценической техники.

Интересной была работа над эпизодом «Расстрел красноармейского оркестра». Надо сказать, что в романе нет сцены эвакуации белого тыла, являющейся «экспозицией» обстоятельств, при которых происходит расстрел оркестра. Но когда началась репетиционная работа над этим эпизодом, то стало ясно, что эту экспозицию нужно показать. Кратко обговорив с артистами, что должно происходить, мы предложили им сыграть сцену эвакуации.

Из кулисы в кулису казаки-ординарцы потащили кипы штабных бумаг. Другие навстречу им покатали пулемет. Затем пробежал казак с громадными свернутыми штабными картами, а навстречу ему протащили патронные ящики. Метались офицеры, отдавая бестолковые команды. Штатский человек с саквояжем путался под ногами, умоляя отправить его немедленно. Из глубины сцены, по диагонали двигался нескончаемый поток беженцев, перепуганных дам и господ. А в центре сцены, у телеги сидели на земле красноармейцы-музыканты со своими инструментами, и вокруг них растерянно крутился калмык-конвоир.

Режиссура что-то уточнила и организовала в этой импровизационной пробе, впоследствии добавились некоторые детали — и, рожденная коллективными усилиями, сцена вошла в спектакль.

В финале сцены мужественно и вдохновенно исполняют «Интернационал» красные трубачи. Офицер из нагана поочередно расстреливает каждого из них, и каждый не выпускает своего инструмента из рук до последней секунды жизни. И когда смолкает расстрелянный оркестр, уходят казаки-ординарцы, на сцене появляется Григорий. Он окликает удаляющегося офицера-палача и, когда тот оборачивается, всаживает в него все пули из своего револьвера. Затем Григорий срывает свои погоны и швыряет их в мертвого офицера. Какой-то предмет темнеет у ног Григория. Он наклоняется и поднимает буденновский шлем с красной звездой, упавший с головы погибшего оркестранта. Григорий держит в руках шлем, рассматривает его, а потом долго, невесело и задумчиво смотрит вдаль.

290

¶Происходит ли нечто подобное с Григорием в романе? Пет. Могло ли происходить? Да. Строй мыслей и переживаний Ме-лехова перед переходом в Красную Армию как будто оправдывает такой эпизод. Нам же он был нужен как драматургический поворот, событие, толкнувшее Григория к красным. Кроме того, службы Мелехова в Красной Армии зритель не видит и узнает о ней задним числом (так же как и читатель). А для спектакля этот этап жизни Григория очень важен. Показать его нельзя. Сцена же разрыва с белыми во многом компенсирует отсутствие необходимого звена. Первые спектакли мы так и играли: Григорий убивал офицера. А потом все же сняли эту концовку. Строй шолоховского произведения делает для зрителя достаточно доказательным то, что мы пытались сценически объяснить и усилить.

Еще одним примером того, как долго и настойчиво искали мы решение каждого эпизода, является работа над сценой встречи генерала Деникина и атамана Краснова в 1-м акте. Сцена казалась важной, ибо в ней раскрывалась бездуховность и заурядность вождей как Войска Донского, так и Добровольческой армии. И обреченность всего того дела, за которое сражался

Григорий.

Мы искали такое решение сцены, при котором встреча генералов приобрела бы сатирический оттенок. Разговор между генералами, при всей напряженности, проходил, так сказать, в светских тонах. Были вынесены два кресла и каждому персонажу подано по чашечке кофе. Генералы говорят об очень важных вещах. И после каждой фразы отпивают по глоточку кофе. Внутренний накал их страстей очень высок, а они желают выглядеть бесстрастными. Хотелось построить эту сцену на том, что Деникин лишен юмора, а Краснов им преисполнен. Первый — белая кость, второй — генерал из фельдфебелей. Однако Краснов здесь хозяин положения и ведет себя с вызывающей наглостью. Деникин же бессилен. Его приводит в бешенство подчеркнутая независимость этого выскочки. Когда Деникин говорит о том, что необходимо соединить две армии, Краснов нагло усмехается. В подтексте у него: «Вам это не удастся». Потом он учит Деникина, как школьника, военной стратегии по карте.

После ухода Краснова Деникин говорит о нем: «Проститутка, зарабатывающая на немецкой постели». А «хор» комментирует: «Генерал Деникин не знал, что на это едкое замечание был и ответ: «Если правительство Дона — проститутка, то Добровольческая армия — кот, живущий на средства этой проститутки».

На репетициях мы нашли место этой сцене: она шла перед «Домом Мелеховых», где Григорий и Петр, вернувшиеся в хутор вместе с другими казаками, бросившими оружие, решают вместе с семьей — уйти или остаться под властью красных. В сцену дважды включался «хор» - - звучали две телеграммы. Одна от Краснова казакам хутора с приказом немедленно вернуться на позиции, другая — весьма невежливый ответ казаков генералу-

291

¶Сцена была вполне благополучной и существовала в спектакле долгое время после премьеры. И все-таки в конце концов мы исключили и ее. Она не лежала на «сквозном» действии спектакля, отстояла далеко от его эпицентра — судьбы Григория Мелехова. Рвала непрерывную нить его истории и тем самым останавливала сценическое действие. Чтобы все это понять, потребовалось много времени — длительная работа над этим эпизодом за столом, в комнате, на сцене, в спектакле.

Но больше всего внимания было отдано, естественно, разработке сценической жизни Григория Мелехова. Критическая ситуация в сознании Григория возникает почти сразу, в одном из первых эпизодов спектакля — расстреле подтёлковского отряда.

Григорий потрясен событиями гражданской войны — не потому, что он, как солдат, видит вокруг себя потоки крови. Он не может ответить на вопрос: «За что люди погибают?» Предсмертная речь Подтёлкова поразила Григория именно тем, что у этого человека была в жизни ясная цель, он знал, за что идет на смерть. За минуту до этого Григорий ненавидел его, готов был убить собственной рукой. И тем не менее Григория задела речь Подтёлкова. Здесь нужно было обнажить, показать, почему Григорий не стал в ряды большевиков. С его точки зрения правды нет ни у белых, ни у красных. Мелехов, как это ни странно, антифанатический человек по своей природе, уже хотя бы потому, что все время подвергает оценке не только поступки других людей, но и собственные действия. Роль Григория в известном смысле — тихая роль. Мелехов почти всегда обнаруживает большую выдержку. Кричит очень редко. Его «порох», «кипучесть» — внутри. Но окружающие его люди понимают, что он «бешеный». В состоянии «бешенства» он может сделать все что угодно, но способен потом почувствовать к своим поступкам отвращение, осмыслив их. Григорий яростно ищет свое место в жизни. В этом поиске — смысл его существования в спектакле. При этом он не рефлектирующий человек, поскольку все время совершает поступки, действует.

Григорий — прекрасный представитель человеческой породы. Он малограмотен, но обладает ясным умом. Это мыслящая личность. Ординарный человек в такой ситуации сразу бы стал на ту* или иную сторону. Он же хочет понять, на чьей стороне правда. Пахать бы ему, а не воевать, но события гражданской войны с железной последовательностью заставляют Григория принять участие в борьбе, поднимают его на гребень истории, делают из него трагического героя, заставляя размышлять и совершать поступки. Все сложные перипетии этой судьбы — от

обстоятельств. Мы должны сострадать Григорию именно потому, что он раскрывается перед нами как яркая, незаурядная личность.

Это казачий Гамлет. Есть некое родство между этим героем, может быть, лучшей трагедии, написанной в истории человечества, и Григорием, потому что сходен масштаб столкновений каж-

292

¶дого из них с окружающей действительностью. Но Григорий Мелехов — это все-таки особый, наш Гамлет, демократический, народный Гамлет. Подкупает честность и искренность его побуждений — он нигде не соврал перед самим собой в своих метаниях.

Важно поведение и самого Подтёлкова в эпизоде его расстрела. Здесь главное обстоятельство: Подтёлкова сейчас убьют. Без этого ощущения все происходящее будет выглядеть шаблонно, как в сотнях кинофильмов. Нельзя просто произносить героическую речь перед расстрелом: ведь у Шолохова Подтёлков хватается здесь за соломинку, пытается переубедить своих же братьев-казаков, и делает он это для того, чтобы жить. Не надо бояться показывать его страх. Боятся все. Героем же становится тот, кто страх преодолевает. У Подтёлкова и так весьма героический текст. Хорошо бы его произнести без позы, без ложного пафоса. Главное в этом монологе — слова: «Дрались за ваши интересы и погибаем от вашей руки». (Этот горький парадокс не должен пропасть!) Подтёлков заметил, что многие казаки колеблются. Поэтому он и произносит свою речь.

Следующая сцена, важная для линии Григория, — первый наплыв с Аксиньей. В этой сцене главное — контраст между всезнающим, много пережившим Григорием, каким мы его увидели в первых сценах спектакля, и тем молодым, веселым и беззаботным парнем, который когда-то и не подозревал, что из озорного флирта вырастет пожизненная любовь. Шутливый характер первой встречи Григория с Аксиньей дает возможность показать их отношения динамично. Григорий заигрывает с Аксиньей по-молодому нахально. Он, разумеется, не герой-любовник, но мужик хоть куда! В нем первобытная настырность, бьющая через край жизненная сила. Любовь рождается из пустяка. Однако до последнего момента сцены не должно быть понятно, чем этот пустяк кончится. Аксинья борется с собой, не желая давать волю чувству, — перед нами последние ее усилия. Именно поэтому Григорию кажется, что она — неприступная крепость. Это наплыв, воспоминание. Наш герой вспоминает о начале своей любви к Аксинье, о бездумной молодости. Сцепка короткая, но бездумная молодость должна светиться в ней самыми яркими красками.

Аксинье в этой сцене нельзя петь «вообще» — исполнять лирическую песню. Надо сыграть так, чтобы мы поняли: Аксинья начинает петь, увидев Григория. И песня ее не должна быть грустной. Она ведь заигрывает с парнем, который ей явно нравится.

Эта сцена вообще должна быть смелой и озорной. Нужно передать громадную физическую тягу двоих друг к другу. Ведь у Григория и Аксиньи все именно с этого и началось и только потом переросло в большую любовь. Гришкино прикосновение для Аксиньи — как ожог. Интересно построить сцену так, чтобы после ее реплики «Пусти» Григорий ее действительно отпустил. А она, глядя ему в глаза, как завороченная, еще и еще раз по-

293

¶вторила бы: «Пусти, пусти». Григорий ответит: «Не пущу», уже отстранившись от Аксиньи. И только после этого она кинется ему на грудь, как в омут.

В конце сцены нужно найти точный переход от прошлого к настоящему. Аксинья должна уйти со сцены смеясь. Этот смех Григорий особенно любит, поэтому и вспоминает.

Иные внутренние пружины приходят в действие во втором наплыве с Аксиньей.

Эта встреча контрастна предыдущей. Если в первом эпизоде Григорий хочет обнять Аксинью, овладеть ею, то здесь он стремится поделikatней окончить свою любовную связь. Он сам еще не понимает, как велика его страсть.

Трудность состояла в том, что в нашем спектакле способ существования актера на сцене должен был отличаться от обычного. Метод постепенного накопления и прослеживания черт и черточек характеров героев здесь непригоден. Тут в каждом эпизоде должна доминировать

одна броская краска. Артист должен выходить на сцену на высоком накале чувств и сразу же входить в напряженную атмосферу спектакля. У нас нет времени раскачиваться.

Каков же накал страстей в этой сцене, если Акси́нья думает, что Григорий предлагает убить Степана?

Григорий делает вид, что приезд Степана для него безразличен. На самом деле это не так. Его появление и для Григория смертельная опасность. По обычаям тех лет муж мог убить на месте и жену, и любовника.

Важно, чтобы эпизод Григория и Акси́ньи был как наваждение. При всей интимности их разговора на сцене должны присутствовать Степан и Наталья. Здесь нужно задать всю сложность переплетения судеб этих людей.

Нельзя забывать и о тех чувствах, которые переполняют Григория в конце эпизода. Эпиграфом к этой сцене должна быть фраза: «Не знал я тогда, как ее любил. Как я был груб с ней, как я ничего не понимал, как я. дурак, мог думать, что могу расстаться с Акси́ньей». В конце каждой сцены-наплыва нужно играть отношение героя к поступкам его молодости. Он может быть к себе беспощаден, но может испытывать и совсем иные чувства. В настоящий момент у Григория такое ощущение, будто он лежащего пнул ногой. «Лежащего вдарил!..»

Большое значение для разработки линии Григория имеет и эпизод «Братья». Только что был расстрелян Подтёлков. Петр понимает, что гнусность расстрела не могла не потрясти взрывчатую натуру Григория. Поэтому свой разговор с ним он начинает очень осторожно. Иначе на вопрос: «А не переметнешься ли ты к красным?» — Григорий в гневе может ответить: «И пойду...»

В то же время этот разговор назрел. Петр давно нашел «свою борозду», а Григорий — нет. Все начинается с общих вещей.

294

¶Старший брат ожидает реакции младшего, но Григорий молчит. Петр вынужден продолжать. В тот момент, когда он говорит, что сделал свой жизненный выбор, Григорий усмехается. Между братьями назревает конфликт. Младший Мелехов не просто молчит. Его молчание активно. Он упорно уклоняется от разговора. Единственная искренняя фраза его — о том, что он не знает, переметнется к красным или нет. Он действительно этого не знает — не решил. После этого ему стоит отвернуться или отойти от брата; хотелось, чтобы их духовное отчуждение было выражено и пластически. Все же у Григория должна быть одна вспышка гнева: «Опять этот никчемный разговор». Чтобы мы поняли, как болезнен для него разлад с братом.

Трудность роли Григория — в постоянных переходах от одного состояния к другому, от действительности к воспоминанию и наоборот. Нужно сразу же после сложного разговора с Петром во времени настоящем перейти к солнечной и безмятежной атмосфере прошлого, когда братья лежали у телеги и лихо пели разудалую казацкую песню. Этот эмоциональный контраст очень важен.

В этой сцене-воспоминании важно передать мальчишество братьев. Они сцепились, как два щенка. Это игра, но игра, которая может кончиться плохо, как у щенков, не рассчитавших своих сил. Еще до того, как Григорий бросил в Петра вилы, необходимо устроить на сцене их борьбу. Старший брат сильнее, поэтому младший в полусутильной стычке попадает в обидно бессильное положение. И от этого впадает в бешенство. Если продолжить аналогию со щенками, то можно сказать, что Петр — добрый щенок, а Григорий — злой. Старший брат понимает всю опасность момента только после того, как младший берется за вилы.

Конец сцены должен быть очень теплым, сердечным. Это важно именно потому, что братья вспоминают свою молодость в момент взаимного непонимания и отчуждения. Необходимо найти юмористические краски для появления Пантелея. Здесь самое смешное, что отца никак не остановить с его «перепорю». Интересно строить выход Пантелея на таком неожиданном для него обстоятельстве: примчавшись на место предполагаемого «кровавого побоища», он не находит сыновей. Пантелей думал, что Григорий с Петром убивают друг друга, а их вообще нет, они спрятались за телегой. Только обежав полукругом почти всю сцену,

он их замечает. Сыновья кидаются врассыпную, на бегу стараясь доказать отцу, что никакой драки не было, что они и не помышляли о драке. Слова о Климовне — поворотный пункт эпизода. Григорий и Петр перестают бояться отца, а оп за ними — гоняться. Весь гнев Пантелея с этого момента направлен на «лжедоносицу» Климовну. Оп остановился, повернулся и с той же яростью побежал «пороть» старуху.

Реплика Пантелея: «А тебя, Гришка,—женю!»—должна зву-

29П

¶чат так: «А ты, Гришка, все равно виноват не в том, так в этом». Отец ушел, братья смеются. И на безоблачном, молодом смехе — переход к суровой действительности, к борьбе, к расстрелам.

Сцена «Дом Мелеховых» как бы начинает линию распада, разлома некогда крепкой и дружной казацкой семьи.

В вопросе Пантелея Прокофьевича «А овец, а ягнят?» — целая философская система собственности, которую нужно показать на очень маленьком пространстве этой сцены. Пантелей — казацкий кулак, зажиточный хозяин. Вести ягнят за собой, в новые места, с его точки зрения, святотатство. Он наживал добро, а они хотят все спустить... Нужно чувствовать не только комические стороны его поведения в предлагаемых обстоятельствах, по и серьезность этих обстоятельств. Уйти с насиженного места, бросить нажитое, унаследованное и преумноженное для Пантелея настоящая трагедия. Это нельзя разменять на водевильную чудаковатость. Сыновья смеются не потому, что положение отца комично, а потому, что он смешно выражает свои чувства. Нельзя играть так, будто приход красных — смешное обстоятельство. Это не смешно — это грозит гибелью.

Нельзя распекать сыновей за дезертирство, словно за попойку. Это не тот уровень. У Пантелея в этой сцене все катится в пропасть. Все! «Побросали фронт» — это не информация. Его сыновья — дезертиры. Его сыновья вернулись без погон. Все вековые устои рушатся! Когда сыновья начинают смеяться, Пантелей должен быть потрясен. Гибнет вся Россия, а они хохочут!

Кстати, Пантелей знает, что, оставаясь, ставит под удар сыновей. Перед ним кровавая альтернатива: околевать под чужим забором или ждать, пока Григория и Петра расстреляют красные. Этот вопрос к началу сцены еще не решен. Пантелей решает его сейчас, на наших глазах. Нужно учитывать, что здесь назрел конфликт между Петром и Григорием. Пантелей не может не возмутиться, когда старший сын говорит о том, что он собирается бежать. Это новое для него обстоятельство. Мало того что сыновья дезертировали, они еще и дом хотят бросить. Поэтому слова Григория «Никуда мы не поедем» очень важны для отца. Позиция Пантелея ближе к позиции младшего сына, и он должен искать в нем союзника.

Приход красных — важнейшее событие. С этого момента внутренний ритм сцены должен стать еще напряженной. Поняв, что большевики входят в хутор, Мелеховы должны не подойти, а броситься к окнам. Красные пришли неожиданно. Их ждали, но не сейчас. Это нужно играть всем: и Наталье, и Дарье, и Дуняше. Петр' именно потому и не уехал, что не успел. Все же, глядя на красноармейцев, Мелеховы не могут сдержать извечное казацье презрение к мужикам. Оно прорывается сквозь тревогу и страх.

Вошедшему в дом красноармейцу Тюрникову не нужно произносить здесь монолог. Тюрников как бы спрашивает и ждет

296

¶ответа. В подтексте у него злая ирония: «Ну, что же ты молчишь, беленький?» Впрочем, лучше, чтобы фраза «Ты в белых был?» звучала у Тюрникова не как вопрос, а как открытие. Тут надо подразумевать: «Беленький, притворяешься тихим, мирным, а сколько наших загубил?»

Григорий до конца, до предела своих сил должен терпеливо проявлять все миролюбие, на которое способен. На вопрос: «В белых был?» — отвечает спокойно: «Ну а кто же не был». Но мы должны видеть, как трудно Григорию дается это терпение.

Пантелей предлагает вечерять для того, чтобы разрядить обстановку. Здесь все знают

взрывчатую натуру Григория. Если он взорвется, может произойти черт знает что. Да просто расстреляют без всяких разговоров.

И Наталья сейчас желает только одного: лишь бы Григорий выдержал, стерпел.

Второму красноармейцу, Рыжему, Тюрников просто мешает есть. Был большой переход, он проголодался. А Тюрников скандалит. Только устроились в тепле, только с аппетитом похлебали щей, и вдруг из-за глупого скандала приходится уходить.

Реплика Тюрникова о том, что ему здесь бабы нравятся,— прямой вызов Григорию. Ибо он хочет сказать не о бабах вообще, а именно о Наталье. Это новая его провокация и еще один вызов. После этой реплики Тюрникова Григорий терпеть уже не может. Он в таком состоянии, что мы не должны ни секунды сомневаться: сейчас бросится с кулаками. Только Наталья его удерживает.

Следующий эпизод — «У Кошевого» — интересен выявлением политических, классовых позиций Григория или, точнее, полного их отсутствия. Старый друг его Михаил Кошевой и зашедший к нему Котляров к этому времени уже убежденные большевики. И Григорий идет к ним с искренним желанием посоветоваться, попытаться понять, как же теперь жить. К этому моменту он уже склонялся внутренне к тому, чтобы перейти к красным, но злой скандал с красноармейцем Тюрниковым сильно поколебал его.

Во время разговора с Кошевым Григория распирает. Он же пришел к приятелю непосредственно после своей стычки с Тюрниковым. Старается сдержаться и не может. Напряженность этой сцены должна создаваться через Григория. Тут нужен «шлейф» сцены с Тюрниковым. Слова об «офицерстве» нельзя пробалтывать. Это больной для Мелехова вопрос. Из-за него он только что пострадал.

Взаимоотношения Кошевого с Григорием конфликтны еще до начала этой сцены. Первый — убежденный большевик, второй был белым офицером. Когда на вопрос Котлярова: «Как же ты, Гришка, остался?» — Мелехов отвечает: «Рискнул!..» — это не иронические, а искренние слова. Кошевой не верит Григорию. Он заведомо его не принимает, не считает нужным даже спорить

297

¶с ним. Котляров же пытается переубедить Григория, объяснить, доказать свою правоту. И сначала он отнюдь не видит в Мелехове идейного врага. Скорее наоборот. Только потом, когда выясняется позиция Григория, он начинает говорить с ним как с противником Советской власти. Кошевой понимает, что Григорий оружия не сдал, и, говоря: «Смотри, положение военное», по существу, угрожает ему. Здесь в подтексте должно быть: «Смотри — расстреляем». Кошевой в этой сцене неподвижен. Его позиция задана заранее, сразу. Котляров же к неприязни по отношению к Григорию приходит постепенно. Но и для него в конечном итоге человек, который говорит: не знаю, с кем идти,— враг!

При всем том нельзя забывать, что и Кошевой и Котляров — давние друзья Григория. Тут должна чувствоваться сложность человеческих взаимоотношений. Для каждого из них непримиримая позиция трудна. Ведь даже Кошевой при всей своей убежденности не железобетонный человек. Ему нелегко перечеркнуть старую дружбу.

Линия взаимоотношений Григория и Натальи психологически сложна и на первый взгляд противоречива. После покушения на Григория во время гулянки, в тот день, когда Татарский заняли красные, он ночью уходит из хутора. Его провожает Наталья, и они говорят как близкие, родные люди. Григорий, как правило, сближается с Натальей, как бы возвращается к ней тогда, когда в его жизни складываются трудные, безвыходные ситуации. То же самое и в этой сцене. И здесь, в момент лирического прощания, возникает наплыв: несчастливая семейная жизнь Натальи, ее страдания, нелюбовь к ней Григория, торжество разлучницы Аксины.

Для того чтобы эта сцена получилась, чтобы слова: «Тебя, Наташка, отец на льдине зачинал» — прозвучали по-настоящему, в предыдущей сцене должна ощущаться между Григорием и Натальей подлинная близость. Не такая, как у Григория с Аксиной, но все же подлинная.

Аксинья в отличие от Натальи должна быть переполнена страстью. Та — льдина, эта —

вулкан.

Очень важна для линии «Григорий — Наталья» их сцена в начале 2-го акта, когда Григорий приезжает домой на короткую побывку после боя под Климовкой. Боя, который заканчивается его истерическим припадком. Домой он, по существу, приезжает больным человеком.

Сцену эту нельзя начинать с бытового выяснения отношений. Нужна высокая нота. Разговор Григория с Натальей — страстная размолвка. Он уверен в любви жены, в ее преданности, в том, что она живет не своей, а его жизнью. Наталья здесь впервые в нашем спектакле говорит: «А как же я?» Отсюда высокий накал сцены, подготовленный всем пережитым. У Григория должен быть домашний, затрапезный вид, чтобы мы поняли: он уже давно дома.

298

¶Надо ввести новое обстоятельство. Наталья не что-то абстрактное стирает, а гладит гимнастерку Григория. Он ждет, когда она закончит, чтобы уйти, и заводит с ней разговор потому, что тягостно ждать, а то бы и не завел. Так бы и ушел, не выяснив, почему Наталья плачет. С самого начала он, наверное, чувствует, что скоро разразится семейная гроза. Ведь Григорий виноват перед Натальей. Однако признаваться в этой вине не желает. Высшая точка сцены для него — монолог. По нашему сквозному действию он сейчас готов переметнуться к красным, да мешает этому недавняя служба у белых. Вот мысль, которая не покидает его ни на минуту. А Наталья Григория не понимает. Она вся в семейных конфликтах, со своими бабьими слезами и выяснением отношений. Перед нами не ссора супругов. Здесь решаются глобальные проблемы. В душе Григория после гибели зарубленных им матросов тревожащий совесть вопрос: «Что я наделал?»

К концу монолога он должен стоять рядом с Натальей и обращаться именно к ней. Она было уже поняла его, уже было пожалела, но в последний момент опомнилась: «Ты мне зубы не заговаривай!» Наталья принимает его исповедь как желание уйти в сторону от волнующих ее проблем. О том, чтобы перейти к красным, Григорий говорит в форме вопроса, который мучил его и раньше, но высказан тут впервые. В этой сцене идет вызревание идеи перехода к большевикам.

Григорий и Степан Астахов встречаются непосредственно в нашем спектакле всего один раз. В тот момент, когда Степан на денек уехал с боевых позиций, чтобы повидаться с Аксиньей, а Григорий, разыскивая Аксинью, приходит в тот же дом Аксиньиной тетки. Аксиньи в этот момент дома нет.

Григорий остолбенел, увидев вместо Аксиньи Степана. Это неожиданное и важное обстоятельство.

От поведения Аксиньиной тетки во многом зависит атмосфера всей сцены. Именно через эту героиню мы должны понять, что Григорий и Степан могут сейчас убить друг друга. У тетки навязчивая мысль: непременно быть кровопролитию.

Когда Аксинья приходит, то садится к столу, как гостя, на край табурета. Реплика Григория: «Садись, соседка» — означает: «Не осложняй положение».

Тут важно обмануть, спровоцировать зрителя. Каждая реплика Степана должна произноситься так, чтобы мы думали: вот сейчас убьет. Когда он говорит: «За здоровье дорогого гостя», в подтексте: «...который мне всю жизнь искалечил».

В сцене у генерала Фицхелаурова в душе Григория происходит то, что заставит его через некоторое время навсегда порвать с белыми. В обреченности того дела, за которое они сражаются, Григорий и начальник штаба его дивизии Копылов убеждаются именно здесь.

Копылов — кадровый офицер с хорошей выправкой, поэтому

299

¶хорошо бы сделать так, чтобы Фицхелауров сначала принял за командира дивизии его, а не Григория.

Копылов потрясен бессилием Фицхелаурова. Если такой важный генерал не может справиться с Мелеховым, то все белое движение обречено. Вместо того чтобы, уходя от

генерала, отдать честь, Копылов пренебрежительно и разочарованно машет рукой. В этом жесте — крушение всего, что было свято для Копылова. И в следующей сцене, где сходятся у телеги Копылов, Григорий и Прохор Зыков, где идет невеселая пьянка, эта внутренняя катастрофа Копылова должна обнаружиться со всей очевидностью.

В этом эпизоде идет разговор Прохора и Григория о том, как быть дальше. Этот очень важный разговор необходимо укрупнить. Главное здесь — распад, несостоятельность белых, которых мы только что увидели на уровне генералитета. Теперь нужно показать это изнутри. Григорий давно понял: Донская армия обречена. У Прохора же такие мысли появились в первый раз. Он должен сейчас решить этот жизненно важный для него вопрос и, обращаясь к Григорию с репликой: «Ох, парень, табак наше дело», говорит это так, словно хочет признаться: «Давно хотел тебе сказать, если быть откровенным». Здесь Прохор моя^т даже оглянуться на Копылова: спит ли? Григорий смотрит на Прохора и думает: «Даже этот дошел до такой мысли».

Григорию не нужно легко идти на контакт с ординарцем. Он ведь давно понял, что белому делу «табак». Зачем же ему оживленно обсуждать это с Прохором? Пусть Прохор преодолевает некоторое сопротивление своего командира. Григорий с ним отнюдь не до конца откровенен и не словоохотлив.

Романс Копылова должен зазвучать резко, сразу, громко. Хорошо, что получается такая нелепость: кругом все рушится, а он поет о хризантемах. Сцена эта — очень маленькая. Копылову, как и Прохору, надо подавать текст крупно, хотя голова у Копылова и трещит с перепоя. Он ведь давно не пил, но после спелы у Фицхелаурова нельзя было не напиться. Григорий и Прохор юмористически относятся к его тирадам: ему бы сейчас опохмелиться, а он разглагольствует. Пьет Копылов с отвращением, зажав нос, что особенно веселит казаков. Тут важен контраст: мы только что видели вылощенного офицера, а здесь он хмельной, без сапог, китель накинута на плечи, в волосах солома.

Сцена Кошевого и Григория, вернувшегося после демобилизации из Красной Армии в хутор Татарский, должна подвести нравственный итог метаниям и поискам Мелехова.

В инсценировку мы отобрали именно те фразы, которые резче всего обнажают тему недоверия. Ведь Григорию не доверяют ни большевики, ни белогвардейцы. Тут необходима острота, которая так присуща Шолохову. Кошевой не верит Григорию, но ему и раньше не верили — ни те, кто шел за красными, ни те, кто шел за белыми. Важно показать, что проносится в лихорадочном мозгу Григория, еще раз пройти по тем ступенькам, которые вели

300

К этому кульминационному моменту его жизни. В финальной сцене мы, как уже говорилось, обнажили условность театрального приема. Стоят два человека и спорят, а в воображении Григория — и реально на сцене — возникают люди, с которыми прошла его жизнь.

В финале спектакля, после гибели Аксины, остается человек, жизнь которого оказалась бесплодной и привела его к тупику. Лишь сын Мишатка, единственное, «что осталось у него в жизни, что пока еще роднило его с землей и со всем этим огромным, сияющим под холодным солнцем миром», — этими заключительными словами романа, записанными на пленку в исполнении самого автора, и заканчивается наш спектакль.

Финал этот — финал трагедии Григория Мелехова, не понявшего истинно народных стремлений, не сумевшего найти свое место в борьбе за действительно народные интересы. Крах, причины которого лежат в невозможности отыскания подлинной правды истории вне связи с судьбами народа и еще раз доказывающий обреченность попытки подняться «над схваткой» в условиях непримиримой борьбы двух миров. Григория судят и отвергают от себя народ, жизнь, история — силы настолько объективные и мощные, что перед ними отступает и наша симпатия к нему.

Мы не поднимали Григория Мелехова над бытом, а, наоборот, пытались воссоздать его духовную трагедию через быт. Мы стремились создать спектакль, где исключительны и сам герой, и обстоятельства, которые по его же вине крушат и ломают его жизнь.

Мы искали такой драматический эпицентр, в котором бы могли пересечься все линии и нити эпопеи Шолохова. И таким всеобъемлющим центром пересечения могла стать только революция. Это пересечение революции с судьбой Григория Мелехова и стало главной и ведущей темой нашего спектакля. Именно революция, ее идеи, необоримость нового мира, рождающегося в жестоких схватках со старым, отживающим, определила для нас внутренний пафос спектакля.

Возвращая зрительный зал к событиям прошлого, мы ощущали, что отвечаем настоящему. Потому что тема поиска своего места в жизни, поиска самого себя как личности — вечная тема, которая актуальна и сегодня. И она должна заражать сегодняшнего зрителя, если из всего того, над чем так долго, мучительно и радостно трудился творческий коллектив Большого драматического театра, высекаются мысль и чувство автора «Тихого Дона».

1978-1979

¶А. Чехов. „Дядя Ваня

Репетиции спектакля

21 января 1982 года—21 апреля 1982 года

Распределение ролей:

Серебряков — Е. Лебедев Елена Андреевна — Л. Малеванная * Соня— Т. Шестакова

Войницкая Мария Васильевна — И. Призван-Соколова Войницкий Иван Петрович — О. Басилашвили Астров Михаил Львович — К. Лавров Телегин Илья Ильич — Н. Трофимов Марина, старая няня — З. Шарко Работник — Б. Сапегин, Е. Чудаков

Оформление Э. Кочергина. Художник по костюмам И. Габай. Музыкальное оформление С. Розенцвейга. Режиссер-ассистент Б. Сапегин.

21 января 1982 года Артисты читают пьесу по ролям.

-----В 1965 году мы ставили «Три сестры», сегодня мы второй раз обращаемся к Чехову. Это весьма ответственный шаг. Мы должны помнить о том, что никакое своеволие, никакая насильственность нам не помогут. Мы попытаемся прочесть пьесу Чехова непредвзято, но в то же время не будем самодельно искать нечто внешне новое, не пойдем за теми режиссерами, которые во имя своего самовыражения стремятся во что бы то ни стало осовременить чеховскую пьесу, пренебрегая любовью Чехова к своим героям, чеховским настроением и глубиной проникновения в душу человека. Давайте вместе искать, анализировать, пробовать.

Лебедев. Вот мы сейчас прочитали пьесу, и мне показалось, что главное случилось в тот миг, когда Иван Петрович, дядя Ваня, застал Астрова и Елену в объятиях. Из-за этого и начался главный скандал, окончившийся выстрелом Войницкого в Серебрякова. А не из-за того, что профессор Серебряков предложил продать дом.. Не было бы предыдущей сцены, дядя Ваня иначе бы реагировал на это предложение.

* Первое время эту роль репетировала Н. Данилова.

302

¶Это, конечно, обострило сцену, многое определило в поведении дяди Вани до конца акта. Но у Чехова ничего не бывает однозначным: предложение продать дом, где выросло несколько поколений этой семьи, где столько связано с прошлым,— чудовищно. И не только для Войницкого, но и для Сони, и для других.

Лебедев. Если бы с этого началась пьеса, он вел бы себя иначе, не было бы такой агрессивности, все было бы спокойнее. Но к этому моменту в пьесе все уже накопилось до предела. У меня как у Серебрякова такое ощущение, что, появляясь в самом начале первого акта, я уже не хочу видеть всех этих людей.

Басилашвили. И у меня такое ощущение — не хочу видеть.

Лебедев. Да, мы все друг друга не хотим видеть. Мое состояние усугубляется тем, что я чувствую муку Елены, своей жены. Я — старый, а тут молодые — Иван Петрович, Астров, Елена. Хоть бы Елена была старше, а то вот сидит тут, молодая, красивая, и все на нее смотрят. Отсюда моя реплика: «Пришлите мне чай в кабинет».

Лавров. Полная неконтактность.

Лебедев. Это трагическая нота. В конце жизни все обострилось — я ничего не получил. Ну хоть уважение имейте ко мне. Отсюда и эгоизм профессора.

Шестакова. Мне кажется, что приезд Елены с мужем перевернул всю жизнь в этом доме. Все изменилось, Елена разрушила ту жизнь, которую мы все себе создали.

Басилашвили. Да, с этого момента вся жизнь в усадьбе перевернулась. Мы все рано вставали, работали, сеяли, косили, а эти приехали — и здоровая простая жизнь кончилась. Я ем какие-то изысканные соусы, сплю целыми днями и не могу взять себя в руки. Почему я вдруг все забросил? Казалось бы, есть простой выход: я не хочу никого видеть, я работаю. Мне кажется, что Елена явилась из другой жизни, как ангел, как богиня, и все таким мизерным показалось — сеялки, крупа, навоз. .. В Войницком давно нарастала неудовлетворенность такой жизнью, и приезд Елены обнаружил ничтожность всего.

Вот почему Чехов не противопоставил всем остальным Астрова. Казалось бы, так просто сделать из Астрова позитивную фигуру. Для этого есть как будто все основания — он трудится, он увлечен идеей сохранения лесов, молод, умен. Но в этом характере — сложная диалектика. Астров признается в том, что не любит людей, он не чувствует удовлетворения от своей работы, считает свою деятельность бессмысленной. Все это связано с эпохой безвременья 90-х годов прошлого века, когда «Народная воля» была подавлена царизмом, а 1905 год был еще далеко, когда в жизни шел щедринский распад. У Астрова нет цели, он действует вхолостую. А когда-то ему светил огонек.

303

Лавров. Может быть, он был как-то связан с «Народной волей»?

Сочувствовал, конечно. Но сейчас у него нет общественного идеала. И несмотря на все внешние признаки — энергия, отдача делу,— его деятельность идентична бездеятельности Войницкого.

Лебедев. Многие тогда потеряли почву под ногами.

90-е годы прошлого века в царской России отличались полной пустотой. Когда я ставил в «Современнике» спектакль «Балалайкины и К⁰», я много занимался Щедриным, много читал об этом времени. Это был тупик в российской жизни. Ощущается он и в «Дяде Ване», хотя у Чехова отсутствует всякая социологичность. Все ушло в личное, в мелкие человеческие страстишки, идеалы угасли. Самая драматичная в этом смысле — фигура Астрова, который как бы предназначен для большого дела.

Лавров. Все-таки он делает что-то подлинное, реальное.

Но его деятельность не освещена верой в ее смысл.

Лавров. Он боится признаться себе в этом.

И все-таки признается, открыто говорит об этом в конце пьесы. Он все понимает.

Лавров. Зачем же он продолжает заниматься своими лесами?

Это его жизнь, он любит лес, он действительно жалеет вырубленные леса, но он понимает, как мало может добиться. Вырождаются леса, все вырождается. И Астров сознает безнадежность своего положения. Он едет по любому вызову, мучается, что у него кто-то умер, мечется как белка в колесе — и все бессмысленно, он все больше пьет. Самое главное, что все потеряли любовь друг к другу.

Трофимов. Даже Вафля?

Вафля — нет. Он всех любит, всем желает добра, но сам ведет растительный образ жизни, лишенный всякой духовности. Поэтому он тоже не идеал. Все, что происходит в этих комнатах, локально, в общем, это буря в стакане воды. По отношению к миру. В то же время накал страстей весьма высок. Все трагично, люди потеряли смысл жизни.

Лебедев. Не случаен подзаголовок: «Сцены из деревенской жизни».

И все эти люди вызывают у нас сострадание. Из-за того, что они бьются, мучаются, стремятся к чему-то, мы не можем им не сочувствовать. Всех их должно быть жаль. Без исключения. У Чехова нельзя делить героев на хороших и плохих. Здесь все сложнее. .. А вы обратили внимание на то, что все герои переплетены родственными отношениями?

Лебедев. Думаю, что и название не случайно — «Дядя Ваня». Это дает всему какую-то

теплую окраску — дядя, няня...

Даже Вафля находится с Войницким в каком-то родстве.

Лебедев. Вафля крестил Соню. Смысл названия — самые близкие люди.

3(М)

Басилашвили. Они все страдают из-за того, что у них раньше что-то было за душой, а теперь нет. Огонек у Астрова был, но погас. Желание что-нибудь сделать разбивается о бытовые дразги. Профессор вышел на пенсию и не знает, куда деваться. Все во что-то упираются, обвиняют друг друга, себя.

Лебедев. Не проснулась ли у дяди Вани зависть к профессору?

Этого нет, ведь когда профессор процветал и был знаменит, Войницкий вместе с Соней отдавал ему свой труд, свою жизнь.

Лебедев. Дядя Ваня часто вспоминает о своей сестре в самом высоком духе. Она встретила Серебрякова, и она, и Иван видели в нем, вероятно, существо высшего порядка. Кроме того, Серебряков был человеком из народа, знал жизнь, видел многое. Это были их светлые годы, их связывали какие-то идеалы. Но почему все-таки Иван отдает Серебрякову все? Почему он так поступает? Во имя сестры и ее светлой памяти?

Частично вы сами ответили на этот вопрос. Вы не доучиты-ваете, какую роль играет здесь инерция жизни, невозможность выскочить из нее, изменить коренным образом.

Призван-Соколова. Надо каждому, для каждой роли определить свой идеал. Потом проследить, как этот идеал был уничтожен или разрушен. У Марии Васильевны всегда был пустой идеал — какие-то брошюры, какие-то литературные идеи. У няньки был свой идеал: служить людям, а кончилось все мечтой о лапше. У каждого что-то было. Мне кажется, это интересно проследить: кто чем жил и к чему пришел. У Астрова произошло крушение надежд. Это очевидно. А у других?

Басилашвили. У Астрова и Войницкого была большая дружба. Сейчас она начинает распыляться.

Это происходит в течение всего действия пьесы и обнаруживается лишь в конце.

Басилашвили. Но их связывала большая дружба. У Астрова в этом доме даэное есть свой стол для работы. Он живет здесь месяцами. У них были надежды, ощущение чего-то светлого, и это давало им силы жить. Сейчас этого нет. И вероятно, дядя Ваня и все окружающие боготворили Серебрякова, потому что он олицетворял их идеалы. Но какие?.. Можно и так объяснить: дядя Ваня решил управлять именем во имя сестры, чтобы она была счастлива. Но она умерла.

Нет, это был дополнительный мотив.

Басилашвили. Но это тоже имеет значение.

Да, но не главное.

Басилашвили. Чехов подчеркивает, что как только профессор вышел на пенсию, дяде Ване все сразу стало ясно. А что это значит — человек вышел на пенсию? Его откуда-то выгнали, перестали ценить, и дядя Ваня тоже в нем сразу разочаровался. Серебряков стал сейчас никому не нужен, значит, и ему? Что произошло?

305

Лебедев. Нельзя во всем верить дяде Ване. Он не всегда прав. У него сейчас сложнейшее положение. Влюблен, забросил работу. И почему он не женат в свои сорок семь лет? Так все нелепо обернулось: раньше думал так, а теперь иначе.

Пора подводить итог жизни, а его-то и нет. Дядя Ваня переживает тяжелейшее прозрение и относительно своей жизни, и относительно Серебрякова. Это совпало и привело к драме.

Лебедев. И у Серебрякова все изменилось. Я выходил к аудитории, и меня встречали восторженными аплодисментами, а сейчас выхожу — никого нет. И это произошло в течение последних десяти лет.

Призван-Соколова. Вы оставили дочь на попечение дяди Вани, женились на молодой, а он растил вашу дочь и работал на вас.

Лебедев. Я мог жениться на Елене, потому что у меня был большой выбор. А у него не

было выбора.

Призан-Соколова. Эгоист страшный этот Серебряков.

Шестакова. Соня говорит: «Избалованный».

Призан-Соколова. Все молились на него — в нашей семье профессор!

Лебедев. А сейчас я никому не нужен!

Призан-Соколова. Только в конфликтах, по ходу пьесы должно вскрыться, что вы никому не нужны.

Это не получится. Все начинается с высшей ноты. Страсти накалены до предела.

Лебедев (Призан-Соколовой). Как вас называет родной сын в самом начале?

Басилашвили. «Старая галка».

Лебедев. Уже всё переговорили, всё выяснили, все наступают друг другу на мозоли.

Шестакова. Привычную всем жизнь переворачивает вторжение Елены. Она вдруг все высветила, сделала нищей атмосферу нашей жизни.

Лебедев. Лето, жара, а я хожу весь закутанный, в черном. Что это такое?

Шестакова. Болезнь. Подагра.

Лебедев. Нет. Я этим привлекаю к себе внимание. Я оправдываю это болезнью, но главное, что я особенный, ни на кого не похож — что бы вы про меня ни думали.

Басилашвили. Я не могу понять, на чем зиждилась безоговорочная вера дяди Вани в Серебрякова. Он поверил и отдал ему всю свою жизнь. Правда, не только ему. Отец умер, и он остался единственным мужчиной. Надо было работать на семью. Появился Серебряков. Вероятно, сначала к нему было преувеличенное внимание: важно было не показать, что он им не ровня.

Лебедев. С позиций того времени наша семья совершили передовой поступок: дочери позволили выйти замуж за простого человека, из народа.

806

¶Мы доляшны точно определить, что преувеличивает дядя Ваня в отношении Серебрякова и в чем он прав. Мне кажется, что он по сути прав, хотя и у Серебрякова мы будем искать свою правоту, свою правду.

Лебедев. Мне кажется, что он преувеличивает.

Почему?

Лебедев. Я могу предъявить дяде Ване такие же претензии, что и он мне. За душой у него ничего нет. Чем он занимается? Торгует творогом, подсолнечным, маслом, считает копейки.

Басилашвили. Я тебя этим кормил.

Лебедев. Что мне нужно?

Басилашвили. Деньги. Чтобы жить в столице, держать приличный дом. И все это за счет подсолнухов, творога...

Лебедев. Не в деньгах счастье. У меня гораздо более высокие стремления. Это слишком низкая проблема. Не хлебом единым...

Басилашвили. Завтра я это все брошу. Что ты тогда скажешь?

(Лебедеву.) Ты можешь говорить что угодно, но мы все-таки будем на стороне дяди Вани. Ты добился в жизни всего, чего хотел. А он отдал свои силы, свою молодость, всю свою жизнь тебе, твоему преуспеванию. И не его вина, что ты в старости потерял авторитет, что твои писания и лекции уже никого не волнуют.

Мне нравится, что мы сегодня спорим от лица своих героев, что каждый ищет свою правду. Дядя Ваня всегда вызывал сочувствие, а профессора часто играли бездушным эгоистом — и только, лабая о его драме, весьма серьезной. Конечно, он не злодей, он тоже ищет почву под ногами, но ищет эгоистически, не думая о других, даже самых близких людях. Не ломая Чехова, ничего ему не навязывая, мы доляшны определить, в чем каждый из героев прав, а в чем ошибается. Это касается всех, и дяди Вани тоже. При этом нельзя забывать о том, что каждый тут обвиняет не только других, но и себя.

22 января 1982 года Артисты читают по ролям первое действие.

Лавров. У меня у оке возник интерес к Елене?

Безусловно.

Лавров. Я приехал к больному, а его нет дома, он ушел гулять!

Разумеется, это его возмущает, но вызов к профессору — повод для появления Астрова здесь, повод вполне законный. Главное — еще раз увидеть Елену.

Басилашвили. Почему Астров так часто говорит о больном, который умер?

Считает себя виноватым.

307

Лебедев. И для Астрова все изменилось в последние десять лет, и для Войницкого, и для меня.

Лавров. Да, десять лет тому назад я чувствовал себя в расцвете сил. Все было хорошо. А сейчас все не так — умер больной, и это очень отразилось на мне, ушла уверенность в своей силе, в своем таланте. Все глубже и глубже затягивает меня это болото.

На всем поведении Астрова сказывается его тяга к водке -- вот что еще произошло за эти десять лет. Астров понимает, что эта тяга сильнее его, боится, сопротивляется — и не может. Он сопьется в конце концов, это ясно. Он все больше пьет, чтобы заглушить тоску. Он и Войницкого подбивает на это.

Лебедев. У няньки здесь очень большая проблема, и очень простая.

Лавров. Ее беспокоит, что жизнь перевернулась, все идет не так, как раньше.

Басилашвили. Жизнь у дяди Вани шла, вероятно, размеренно, привычно, а сейчас вдруг понял: вот она, жизнь, — Елена! Это толчок. А потом начался самоанализ.

Лебедев. Чехов не дает рецептов, как жить. Здесь нет людей, которые говорят правильно.

Басилашвили. Почему все-таки я недавно восхищался Серебряковым, а теперь едва выношу его?

Произошла переоценка, Войницкому вдруг открылась вся пустота, никчемность его писаний и разглагольствований. Это тяжелый процесс для самого Войницкого. Тут очень жизненная тема. Войницкий не состоялся из-за этого ничтожества, да к тому же Серебряков женат на женщине, которая могла бы составить (Басилашвили) ваше счастье.

Трофимов. Вафля все замечает и страдает.

Он безумно боится скандала и всегда старается уйти, если не может его предотвратить. Он все время стремится к тому, чтобы у всех было хорошее настроение, но это не получается, на него просто не обращают внимания. И тогда он старается уйти.

Данилова. Для Елены все изменилось, когда Серебряков вышел на пенсию. Теперь она уже самостоятельная личность, а не «приложение» к профессору.

Артисты читают по ролям второе действие.

Первые два действия будем играть без антракта, так же, как третье и четвертое. Что же здесь происходит? Давайте разберемся. Елена сидит с больным профессором, ухаживает за ним, не спит. Приходит Соня. Что здесь происходит между Соней и Еленой?

Шестакова. Поединок. Соне кажется, что Елена потворствует капризам отца, избаловала его окончательно и в то же время не любит мужа. Поэтому она так вызывающе ведет себя с Еленой.

308

Басилашвили. Елена — человек естественный, она не старается казаться лучше, чем есть.

Лебедев. Я вызывающе веду себя с Еленой и прошу не ее, а Соню дать мне лекарство. Елена все время со мной, но она какая-то рассеянная. Это мучительно. У меня какие-то предчувствия.

Не надо искать больше того, что написано у Чехова. Серебряков про Астрова и Елену еще не думает, он знает, что Войницкий влюблен в нее, но знает также, что Елена к нему равнодушна. Он просто хочет все время быть в центре внимания.

Лавров. Почему мать так быстро смирилась с тем, что профессор женился на молодой

вскоре после смерти ее родной дочери?

Так высок для нее и непререкаем его авторитет. Такие люди, как Серебряков, умеют управлять душами недалеких людей. Войницкая заглушает в себе все сомнения и вопросы. Того же требует от сына и от Сони.

23 января 1982 года

Чем Войницкий вызывает наши симпатии?

Лебедев. Совестью, которая мучает его.

У всех ощущение напрасно прожитой жизни. Через всю роль у Войницкого проходит тема самоубийства. Но он никогда не смог бы застрелиться. В пьесе «Леший», которая является как бы первым вариантом «Дяди Вани», он кончает с собой. Но поэтому, наверное, и появился «Дядя Ваня», что Чехов был недоволен таким исходом. Здесь он оставляет дядю Ваню жить. А это труднее. Жизнь, по существу, кончилась. В начале пьесы Серебряковы приехали, взбаламутили устоявшуюся жизнь. В конце пьесы они уехали, но стало еще хуже.

Басилашвили. Значит, дело не в них?

Нет, не в них. Но они ускорили прозрение Войницкого и Астрова.

Артисты читают по ролям третье действие.

Этот акт — самый действенный, самый бурный. Здесь — взрыв. Трудная любовная сцена Астрова и Елены, которая начинается во время «лекции» о лесах. И в момент поцелуя появляется Войницкий с букетом цветов. Первые два акта, в которых по внешнему ряду почти ничего не происходит, готовят этот акт — третий, с поцелуем, с выстрелом. Все здесь раскрывается до конца. Четвертый акт — снова тишина, просто все уезжают.

26 января 1982 года Читка и разбор второго действия.

Чем вы объясняете, что Соня счастливая после разговора с Астровым, хотя он ничего обнадеживающего ей не сказал? *Данила в а. А почему я откровенна с Соней?*

309

¶ У Елены полное одиночество. Единственный живой человек — Соня, ей надо наладить с ней отношения. Корень счастливого настроения Сони — в сцене с Астровым. Она забирается на такую нравственную высоту, она так чиста, что живет ощущением счастья от долгого ночного разговора с любимым человеком, хотя Астров ничего не понял.

Басилашвили. Он был предельно искренен с ней. Соня нашла в Астрове человека, с которым можно говорить. У нее не потребительское отношение, а желание пробиться к его интеллекту, душе, сердцу. Мне кажется, что чувство Войницкого к Елене такого же рода.

Данилова. Почему Елена здесь захотела играть на рояле?

Потому что она избавилась от одиночества, выговорилась, все чувства в ней заиграли, ей нужна музыка.

Лавров. Я думаю, что вся сцена Астрова с Соней строится на ожидании Елены. Он все время ищет ее, ждет. У них удивительная физическая тяга друг к другу.

Это верно.

Басилашвили. Но Войницкий, понимая все это, говорит ей о своей любви. И обвиняет ее в ленивой морали.

Вам ненавистна ее закрытость, недоступность, вы подозреваете ее в ханжестве, в том, что она в плену предрассудков, иначе должна была бы отозваться на ваше чувство.

Басилашвили. Освобождение ее от морали он связывает только с собой. А когда он понял, что это ее освобождение связано с Астровым, для него это стало трагедией. Сам толкал ее на это, а увидел с Астровым — все, жизнь кончена.

Но это же так естественно, он все это проецировал на себя, с Еленой были связаны надежды на счастье. Нельзя живому человеку быть до такой степени философом!

27 января 1982 года

(Лаврову.) Почему Астров делает попытку задержать Елену? Это серьезно?

Лавров. Нет, это так, по инерции. Когда прошел запал, все показалось пошлым. Вместо настоящего чувства — адюльтер. Это он понял еще в третьем акте, когда появился Войницкий с букетом, цветов и увидел поцелуй.

Лебедев. Вся атмосфера четвертого акта — как после чьих-то похорон.

Лавров. А казалось, все может перемениться, такой накал был в третьем акте!

Басилашвили. Получается, что настоящее чувство только у Сони. Астров и Войницкий просто не могут примириться с тем, что красивая, молодая женщина принадлежит не им.

Тут все-таки важно учитывать градации: природа отношения к Елене у Астрова и Войницкого разная. Если Астров возвышен

310

¶в своей деятельности, то это не означает, что он столь же возвышен в своем отношении к женщинам. А у Войницкого отношение к Елене возвышенное. Нельзя, чтобы получилось пошлое соперничество.

Трофимов. А что произошло с Вафлей?

Басилашвили. Он уже давно стал принадлежностью дома.

Лавров. Но его угнетает положение приживала.

Да, но он-то знает, что он не приживал, что он нужен здесь, что он готов украсить жизнь всех этих людей, ведь не случайно он неразлучен с гитарой, ни одна выпивка, ни одно веселье ни у Астрова, ни у Войницкого не обходятся без него. И у него есть чувство собственного достоинства: помните, как он обиделся, когда Елена перепутала его имя-отчество?

Басилашвили. Итак, все упирается в Елену. После ее приезда только Соня занимается делом. Почему все так изменилось?

Представьте себе, что эта усадьба — необитаемый остров. Шла накатанная жизнь. И вдруг — она! Женщина! Стала центром, ничего для этого не делая, просто сама по себе. И невольно сеет разрушение.

Шестакова. Но ее вины здесь нет.

Разумеется.

Лебедев. Никто никого не осуждает. На этот остров приехали «иностранцы» — Серебряков со своей женой. И происходит что-то невообразимое. С Серебряковым тоже случилось нечто ужасное: оказывается, здесь еще хуже, чем там, откуда он при-^шел. Мы с Еленой приехали в глушь, в тишину, на покой, и в результате все оказались на грани крушения. И Серебряков снова уходит.

Это уход победителя. Он всех простил, он такой благородный! Какое действие в четвертом акте главное? Что все должны играть? Что происходит с каждым?

Лавров. Буря пронеслась, и каждому до конца раскрылась бессмысленность его существования.

Верно. Это я и хотел услышать. А что происходит в сцене няни и Вафли?

Трофимов. Я чувствовал, что с приездом Серебрякова что-то должно было произойти. И произошло. Теперь они уезжают. И я рад, что они уезжают.

Да, он надеется, что жизнь вернется в свое русло.

Лавров. И Вафля и нянька вообще оказались бы на улице, если бы имение было продано.

Басилашвили. Войницкий пытался вырваться из этого заколдованного круга: он похитил у Астрова морфий.

Мне кажется, он попробовал и не смог. Понял, что у него это не получится. Осознание тупика — вот к чему он приходит. Соня в конце находит единственный выход: надежда на будущую потустороннюю жизнь. В ней проснулась религиозность.

311

¶А для Вафли и няньки выход — возвращение к лапше. Они вообще без духовных запросов.

Лавров. Все они жили, и казалось, это нормальная жизнь. А теперь поняли — нет.

Верно. Это главное. Что же в этой истории для нас сегодня интересно? Стремление к духовности. Это вызывает уважение. За суетой не должно теряться главное — стремление к высокой духовной жизни, к идеалу, отнюдь не материальному. А именно опасность бездуховности подстерегает людей во всем мире. Русская литература, вся русская духовная жизнь призывает людей преодолевать это. Иначе в людях возобладают отвратительные

стороны.

Басилашвили. Чеховские герои не забыли, что есть идеал.

Да, и в этом их трагедия. У них есть стремление понять друг друга, раскрыться друг перед другом в самом важном, не поддаться растительному образу жизни. Но у них ничего не получается, ими правят жизненные законы, которые они не в силах преодолеть. И все-таки сегодня мы должны помянуть этих людей добрым словом за их стремления, за их беспощадность к самим себе.

Артисты читают по ролям первое действие.

Почему у Астрова появилась потребность поговорить здесь о жизни, о лесах, почему он так раскрывается?

Лавров. У него простое желание раскрыться перед красивой женщиной, показать, что они здесь в деревне тоже думают о многом.

Верно. Кроме того, она ему очень нравится, он все время должен держать Елену в объекте своего внимания. Ему здесь сегодня очень хорошо. А тут неожиданный вызов к больному. Обратите внимание, как он тянет с отъездом, как ему не хочется уходить. Главная причина — Елена.

28 января 1982 года Разбор обстоятельств первого действия.

Лавров. У Телегина очень ясные жизненные принципы. Надо прощать — даже тех, кто сделал тебя несчастным.

Трофимов. Вафля не изменил своим принципам и горд этим. Жена от него сбежала, но состарилась, и ей хуже, чем ему, потому что она нарушила жизненный закон.

Лавров. А что происходит в нашем диалоге с дядей Ваней?

Тут задается отношение Войницкого к красоте — через Елену. Он любит красоту чисто, высоко, и в то же время он недоволен приездом Серебряковых, они нарушили весь распорядок, все подчинено им. Тут и ирония, и влюбленность.

Лавров. У меня тоже некоторая неприязнь к приезжим.

Это отношение провинциала к столичным людям. Астров,

312

¶в сущности, провоцирует Войницкого на монолог, осуждающий профессора и профессоршу, коротким вопросом: «Выспался?» Спит среди бела дня, такого никогда не было! Астрову приятно слушать обвинение Войницкого в адрес гостей. Но свое отношение к Елене он не раскрывает. Он относится к ней иначе, чем дядя Ваня, более по-мужски, что ли. Недаром, когда дядя Ваня говорит: «Глаза... Чудная женщина!»—Астров уводит его от этой темы: «Расскажи-ка что-нибудь, Иван Петрович!»

Сцена первого выхода Серебрякова и Елены.

Почему у профессора явная неприязнь к Астрову?

Лебедев. Я на закате жизни, а он в расцвете. К тому же я ревнив.

Он видит в Астрове потенциального соперника. Кроме того, Астров не скрывает пренебрежительного отношения к болезни Серебрякова, а это его раздражает. Мы попадаем в первом акте в атмосферу натянутой струны. Отношения между людьми сложные.

Монолог Астрова о лесах.

Мне кажется, что дело тут не только в Елене. Он искренне говорит, это его больная тема. Но очень важно, какое впечатление этот монолог производит на Елену. Здесь зародилось ее чувство к Астрову.

В целом первый акт — экспозиция, но на высокой ноте. Внешне все нормально, все вроде бы в порядке, но отношения обострены. Это надо обнаружить в действии. Затишье перед грозой. Все накалено до предела.

Артисты читают по ролям второе действие.

Лебедев. Мне кажется, мой основной раздражитель здесь — молодость Елены. Так для нее — моя старость. Чего

я от нее все время хочу? Только одного — вызвать сострадание.

Он требует права на старость. Он сетует на то, что его якобы укоряют старостью, а сам все время укоряет Елену в ее молодости. Заколдованный круг. Задача Елены — быть по отношению к мужу благородной. В какой-то момент она срывается, даже кричит на него, изнемогает от усталости, но ее действие здесь — быть благородной. Сюжетно этот акт движется медленно, он в этом смысле самый «чеховский». И мы пойдем за Чеховым. Не будем с ним «бороться», как это сейчас принято у многих режиссеров. Если у нас при соблюдении традиций не получится современного звучания — а этого можно добиться только проникновением в характеры, конфликты, — то в этом будем виноваты мы сами, а не Чехов и не то, что мы пошли за ним, ломая автора.

313

¶ 29 января 1982 года. Артисты читают по ролям
третье действие.

Всегда самое сложное — определить, что происходит с героями, когда на сцене вроде бы просто разговаривают. Мне кажется, что к началу третьего акта атмосфера несколько изменилась, конфликты смягчились. Наступила некоторая умиротворенность. Когда Соня призналась дяде Ване в своей любви к Астрову, они стали ближе, их объединяет неразделенное чувство. Елена оживает благодаря чувству к Астрову, но это пока глубоко, на поверхности не обнаруживается. А вот о чем Соня собиралась поговорить с Еленой, если бы Елена сама не предложила рассказать Астрову о Соне и узнать о его чувствах к ней?

Шестакова. Наверное, на тему: «оставь его мне, не трогай его».

Да. У Сони мораль Вафли, она считает, что была бы хорошей женой для Астрова. Может быть, так и случилось бы, если бы не было Елены. Соня понимает, что Елена нравится Астрову, он сам ей об этом сказал, но она считает, что Елена замужем и для нее невозможно что-либо иное. Поэтому она так доверяет Елене, и в смятение ее приводит только мысль о том, что Астров скажет «нет». Но и это она преодолевает.

Лебедев. Тут важно отношение к любви в те времена. Сейчас Елена и Астров решали бы свои проблемы проще.

От высоты морали все обостряется, это верно.

Лавров. Елена понимает, что она делает что-то не то, и мучительно ищет оправдание своему поведению: спрашивать у мужчины, который тебе нравится и которому ты нравишься, о любви к другой — задача сложная.

А может быть, она считает, что это для нее выход? Соня выйдет за Астрова, если он не прочь на ней жениться, и не будет никаких соблазнов.

Лавров. У нее безумное влечение к Астрову, иначе не может быть!

Басилашвили. Мне тоже кажется, что она вызывает Астрова, чтобы покончить с этим раз и навсегда.

С этого момента все, что происходит на сцене, — самое главное. Это самый сильный акт по решениям, объяснениям и поступкам.

Лавров. Монолог Елены — борьба с собой. Она в смятении. Астров думает, что эта женская игра, а она действительно застенчива.

Да, в ней нет женского коварства, которое находит в ней Астров. В диалоге Елены и Астрова второй план важен, как нигде. Елена поняла, что она выдала Астрову главное — свое отношение к нему, свою увлеченность — не словами, а поведением.

Данилова. Значит, Соня для нее безразлична?

Нет, через благородную цель помочь Соне она открыла себя. Елене безумно трудно разрубить этот узел.

314

¶ Лавров. Она поняла опасность, и ее состояние дошло до того предела, когда необходимо что-то предпринять. Но Астров увидел в этом разговоре хитрость, женское лукавство. Для мужчины это естественно.

Мы не имеем нрава брать слова Астрова на веру. Это чистая ошибка в решении роли Елены. Его слова «хорек», «вы — хитрая» часто становились определяющими в трактовке

Елены. На самом деле все гораздо сложнее, она тоже мучается, находится в постоянном смятении, ее положение сложно. Мужской цинизм Астрова часто выдавали за отношение к ней автора. Мы должны избежать этой ошибки.

Интересно, что Серебряков не понимает значения своего предложения продать дом. Это заранее продуманная эгоистическая акция. Он думал не о Соне, не о Войницком, не о матери, а только о себе.

Басилашвили. Но такого накала, такой реакции Войниц-кого все же не было бы, если бы не предыдущая сцена. Дело не только в продаже дома — зачеркнута жизнь.

Надо в этой сцене подчеркнуть нелепость происходящего. Профессор ничего не замечает, он настроен благодушно, даже острит.

Лебедев. Видно, в этой сцене, пока говорит профессор, у Войницкого происходит осознание того факта, что такого, как он, любить нельзя. Иначе бы он так не реагировал: ведь я предупредил, что хочу посоветоваться.

Лавров. Вообще, все строится на абсурде. Все находятся как бы в предынфарктном состоянии, а Серебряков ничего не видит и сыпет своими «профессорскими» остротами и чудовищными предложениями. Мне бы хотелось представить себе, что делал Войницкий в своей, комнате, когда профессор пришел, к нему мириться.

Когда профессор вошел, Войницкий сразу выстрелил в него, хотя до этого, может быть, думал убить себя. В этом акте, в отличие от других, события развиваются бурно.

Лавров. После того как Войницкий застал Астрова и Елену в объятиях, он в Серебрякове увидел того человека, из-за которого он стал таким, что его и полюбить нельзя.

Да, из-за него он такой — старый, никому не интересен, не нужен, да еще из дома выкидывают.

Басилашвили. Для меня все рухнуло в тот момент, когда я их застал. Я стар, глуп, нелеп. Все это понял, и все рухнуло. Зачеркнуто и прошлое, и будущее, нет ничего. Дядя Ваня пред-, являет большой счет Серебрякову.

И он пошел стреляться, но вдруг вошел Серебряков, и тогда он выстрелил в него. Не попал, побежал за ним, чтобы застрелить, и снова не попал. Должна получиться трагикомическая сцена с нелепым словом «Бац!».

315

13 февраля 1982 года Первая репетиция на сцене. Первый акт, до ухода Серебрякова.

Мне хочется сбить ощущение монолога у Астрова. Это как бы размышление вслух о том, как он постарел, как меняет человека жизнь. (*Лаврову.*) Отвлекитесь от няньки, сделайте паузу, вернитесь на прямой диалог. Подумав, сделайте окончательный вывод, как бы приговор самому себе — стал таким же чудаком, как все вокруг. (*Басилашвили.*) Сосредоточенно, долго готовит себе чай. Привычные действия. Готовил долго, а пить невозможно — чай холодный, невкусный, — со злостью отставил стакан, почти сбросил. Это усиливает раздражение, недовольство собой и всем окружающим — пропал весь день! (*Лебедеву.*) Надо сделать маленькую провокацию — вроде бы собрался пить чай здесь, вместе со всеми, а потом передумал и попросил принести чай в кабинет. Важное что-то вспомнил, подчеркнул свою занятость. Вы все тут дурака валяете, а я работаю, мне некогда. Вся эта сцена несостоявшегося чаепития должна идти так, будто профессор произнес свою первую речь.

Повторение сцены с Серебряковым.

Хорошо, сейчас получилось. Действенная экспозиция характера. После торжественного ухода Серебрякова Астров и Войниц-кий могут обменяться взглядами. Все так, как они говорили. А потом идет сцена за столом, где Войницкий ругает профессора. И ругает мелко, нехорошо. Для этого важно показать, что с самого начала у Войницкого внутри все кипит. И вот происходит взрыв. (*Басилашвили.*) Каждый новый аргумент, каждая новая тема распаляют вас больше и больше. Ни в коем случае не успокаивайтесь. В результате надо выйти к вопросу: «За что?» За что Серебрякову все, а ему ничего? Раскрывая душу Астрову, выходите на зрительный зал. Это должно быть глобально. Постепенно брзжание переходит в

принципиальный разоблачительный монолог. И вдруг как открытие: «Да, завидую». Тут чисто чеховский психологический эффект: человек мелок в своем брюзжании, говорит о пустяках, и вдруг раскрывается такая пронзительная человечность, такая искренность, что у нас появляется огромное сочувствие к этому человеку и такая боль за него! В этом секрет образа дяди Вани.

4 февраля 1982 года Репетиция первого акта.

Басилашвили. Меня, дядю Ваню, мучает один вопрос? Что со мной происходит? В конце концов, приехали близкие люди, родные, а я сплю, весь день проспал. Вышел — и никого нет. Каждый день просыпаюсь и думаю: что это со мной? Долго не понимаю причин такого моего состояния.

Астрова мучают эти же вопросы. Они оба недовольны собой, окружающим и не могут понять, в чем же дело. Пьеса писалась

316

¶тогда, когда Чехов разочаровался в «теории малых дел», в хождении в народ. В Астрове очень много автобиографических черт автора. (*Призван-Соколовой.*) Во время скандала вы принимаете победоносную позу и ждете, когда атмосфера разрядится. Вы не признаете поражений. (*Басилашвили.*) У вас еще много есть что сказать, но вы замолчали, потому что пожалели Соню, которая умоляет вас замолчать. В течение всего акта — ощущение назревающего конфликта, потом он разряжается, потом снова назревает, и так повторяется все время.

Повторение первого акта до слов Астрова: «У Островского в какой-то пьесе есть человек с большими усами и малыми способностями. Это — я».

(*Лаврову.*) Попробуйте на этих словах серьезно представиться Елене. По всем правилам — да, это я!

Повторение сцены «представления» Елене.

(*Лаврову.*) Пластически все стало вернее. Когда вы будете произносить точный текст, это должно нас брать за душу. Очень важен этот монолог о лесе, он о самом сокровенном.

Лавров. Единственное, чего я не знаю — как вести себя во время монолога Сони, когда она при мне цитирует меня и все трактует, с моей точки зрения, наивно.

Педалировать этого не надо, но надо дать понять, что он тут ни при чем. Перед уходом не торопитесь. Долго ищет шляпу, задумывается. Водка — не мимоходом, это не проходной момент. Выпил рюмку открыто, при всех — ему дело делать. И очень не хочется уходить.

Сцена Войницкого и Елены Андреевны.

(*Даниловой.*) Когда начинаете говорить про Астрова, отойдите от Ивана Петровича. Елена говорит это больше для себя, себе, а не ему.

Сцена объяснения Войницкого в любви.

У меня есть предложение. Что, если вам не сидеть на скамейке, а ходить по кругу? Она от него, а он идет за ней и говорит о своей любви. Хочется избежать банального объяснения. Попробуем этот вариант. Идет Елена, широко, по кругу, а Войницкий за ней. Фразу Елены: «Не смотрите на меня так» бросайте мимоходом, это уже стало привычным для нее. Круг все шире, шире, они не обращают внимания на Вафлю и Войницкую, которые сидят за столом. Наконец Елена уходит, а он все идет и идет. На этом медленно опускается занавес.

(*Впоследствии эта мизансцена конца первого акта изменилась: дядя Ваня после ухода Елены направляется к качелям в глубине сцены, качается и свистит. На этом идет занавес.*)

317

¶Б асилаш ей л и. Почему я иронически отношусь к монологу Астрова о лесах? Может быть, я таким образом хочу обратить на себя внимание Елены? Астров сейчас в центре, все его слушают. Соня его защищает, а я ведь тоже здесь! Астров для меня сейчас необычный, сидел здесь, жаловался, потом молчал, а теперь распустил хвост. Может быть, я хочу умалить соперника? Я бы сам хотел увлечь Елену своей философией, своими мыслями. И мне есть что сказать.

Это опасно — так предупреждать дальнейшее. До поцелуя в третьем акте Войницкий ничего не замечает. Он по-детски наивен. И все еще надеется, что Елена скинет мешающие ей

мещанские пути. Не надо лишать его открытия, неолшданности, этот эффект жалко терять.

Басилашвили. Я не знаю, чем тогда оправдать свою иронию. Астров меня спрашивает, почему я смотрю на него иронически, и я специально делаю ироническое лицо. Может быть, это идет от спора с матерью о бессмысленности всех этих брошюр, которыми она так увлекается? Теперь начались разговоры про леса — та же бессмысленность. И Соня произносит жалкие слова, и Астров — все это какой-то идеализм. Все равно леса будут уничтожать.

Вот это правильно. Если ирония будет из-за Елены, то получатся два соперника. Это пошло. Поцелуй Астрова и Елены должен быть для Войницкого как гром среди ясного неба. В этом смысле Войницкий предельно наивный человек. Это обязательно вам надо найти в нем - бесконечно наивный человек.

Басилашвили. Но Астров вдруг так высоко заговорил, это ведь непривычно для меня.

Почему? Вы слышали подобное много раз, и на вас это не производит впечатления. Другое дело — Соня.

Басилашвили. Видимо, надо понимать так, что Астров вспыхивает каждый раз, когда заходит речь о лесах. Он согласен со мной, что ничего сделать нельзя, что все бессмысленно.

Но как только заходит об этом разговор, он зажигается.

Б а с и л а ш в и л и. Мне жаль его, должно быть. Хороший, милый, умный человек, а что говорит!

Как заблуждается! В чем видит выход! Разве в лесах дело? Сейчас важно найти пластическое решение вашей сцены с Еленой. Тут есть какой-то абсурдизм. (*Басилашвили.*) Вы не стесняйтесь, открыто любуйтесь Еленой — какая она красивая! Пусть слышит.

Трофимов. Мне хочется во время этой сцены играть на гитаре.

Когда вы овладеете гитарой, можно будет попробовать.

Б а с и л а ш в и л и. В своих попытках найти в Елене друга Войницкий тоже смешон и наивен. Она как бы его не слышит Он призывает ее к жизни, а она все сводит на чувства.

Не отвечает на ваш главный вопрос.

318

¶Басилашвили. И не ответит никогда. Когда Астров спрашивает Войницкого, верна ли Елена профессору, он отвечает: «К сожалению, да». Не потому он так говорит, что она не отвечает на его чувства, а потому, что эта верность, по его мнению, фальшива, в ней все фальшиво. Изменить мужу — безнравственно, а губить свою молодость, красоту, блеск — не безнравственно?!

С его позиций это действительно заблуждение. Но в этой сцене Войницкий взволнован по-настоящему.

Повторение сцены Войницкого и Елены.

Басилашвили. Эта сцена хорошая, мне, Войницкому, стало тепло. Елена ушла, но какая-то надежда осталась.

Главное — найти переходы от наэлектризованности атмосферы к привычным деревенским будням. Потом опять взрыв, и снова все успокаивается.

Вот мы вчера прошли первый акт.

Беседа после репетиции.

*Басилашвили. Я вспоминаю, как играл Войницкого Добронравов *. После того как он застал Астрова с Еленой, для него рухнуло все. Он раздавлен, и до него не доходит предложение Серебрякова о продаже дома. Он просто ничего не слышит. Когда наконец понял, то сразу возникает мысль о том, что профессор отобрал у него все — и духовность и молодость. Он увидел эгоизм в чистом виде, уничтожение всего святого. Как человек нелепый, он обвиняет профессора неточно, бурно, сбивчиво, договаривается до абсурда, потом рыдает. Понял, что вообще происходит с Россией. А Орлов ** играл вину в собственной трагедии. Получалась какая-то «вилка». И у меня тоже «вилка». А что здесь превалирует?*

В этой «вилке» и есть природа роли. Так же как и роли Астрова. Вас тянет на стереотип, а когда есть две стороны, вы называете это «вилкой». А это природа образа, его диалектика, то,

что мы ищем вместе с вами. Противоречия должны уживаться, они-то и создают живого человека. Тут не получится — либо одно, либо другое. И неверие, и возможность веры, желание иметь веру, обрести ее. Это не «вилка». Это противоречия, из которых соткан человек. Разве у нас с вами нет подобного? Мы должны узнавать в этих людях самих себя. Этим и силен Чехов — умением раскрыть характер человека в его противоречиях.

Л а в р о в. Я не стараюсь свести все к чему-то одному, я понимаю, что есть и то и другое. Нельзя утверждать, что Астров

** Б. Г. Добронравов играл Войницкого в спектакле МХАТа (1947). ** В. А. Орлов играл Войницкого в спектакле МХАТа (1951).*

319

¶уже все потерял. Нельзя также утверждать, что он полон оптимизма и работает во всю силу.

Басилашвили. И о Войницком нельзя сказать, что он ненавидит профессора за то, что Елена его жена. Но есть и это. Профессор лишил меня всего, а сам все приобретал для себя. Он морочил меня, все его призывы — призывы неискреннего человека, закоренелого эгоиста. Они фальшивы. Они направлены на разрушение подлинного человеческого чувства.

Он лицемерен, с вашей точки зрения. Но у него есть и свои субъективные оправдания, и объективная правда.

Лавров. Да, сложная драматургия. Мы привыкли играть в каждой сцене какую-то конкретную вещь. Например, я ревную Елену. Все. Я это и играю. А тут нельзя.

Шварц. Дело осложняется тем, что как благородные люди они не могут позволить себе всю вину за свою жизнь взвалить на другого. Вот что их мучает больше всего — своя вина. Они винят себя.*

Басилашвили. В чем моя вина? В том, что я создал себе кумира?

Шварц. Они не лишаются нашего сочувствия, наоборот, это их облагораживает.

Лавров. Есть опасность играть настроение «вообще». На этом многие попадались.

Тогда получается «чеховщина». В каждой сцене должна быть очень конкретная логика. Они действительно ощущают свою вину. Но мы их не обвиняем.

5 февраля 1982 года. Репетиция первого акта.

Очень трудная задача — сыграть на сцене скуку. Сыграть так, чтобы зрителю не было скучно. Значит, все время должно быть ощущение, что сейчас что-то произойдет. Предгрозовая атмосфера. Иначе не за чем следить.

Басилашвили. Я все время боюсь быть брюзгой. Я не должен казаться умнее?

Нет, не бойтесь этого, потом у Войницкого будут такие порывы искренности, что зритель все поймет. Дядя Ваня совсем не думает о том, как он выглядит со стороны, он открыто выражает свое отношение ко всем, и этим завоевывает наше доверие.

Здесь, в первом акте (у нас это будет первая картина), вы все должны дать зрителям возможность заглянуть в свой внутренний мир. И вторая важная задача — все отношения должны быть заданы уже здесь, дальше идет развитие.

** Д. М. Шварц — заведующая литературной частью АБДТ им. М. Горького.*

320

¶9 февраля 1982 года Артисты читают по ролям второе действие.

(Лебедеву.) Серебряков — человек, выбитый из жизни, он покинул университет. Здесь он пытается выйти из атмосферы домашних ссор с женой, размышляя о жестоких законах жизни, о несправедливости. Выходит на общечеловеческий конфликт. (Даниловой.) Что происходит с Еленой?

Данилова. Я хочу успокоить мужа.

Нет! Все гораздо острее. Она прилагает все усилия к тому, чтобы не закричать. На весь дом! По-бабьи!

Лавров. Для нее, вероятно, очень существенно, что Астров ночует в этом доме, это при ней впервые.

Конечно. Присутствие Астрова обостряет ее состояние, она даже не все слышит из того, что говорит профессор. У Чехова на поверхности не много, но очень много внутри. И мы должны обнаружить эту глубину. *(Лебедеву.)* Он ощущает себя жертвой людской и мировой несправедливости — это ведущее обстоятельство для Серебрякова во втором акте.

Басилашвили. У меня все время такое ощущение, что отношения между людьми на сцене — реакция на то, что происходит за сценой. Хотелось бы это выразить.

Правильное ощущение. Задачи — шире, чем кажется на первый взгляд.

Сцена объявления Войницкого и Елены.

Лавров. Надо играть всю сцену так, чтобы мы понимали: Елене мешает Войницкий, она ждет Астрова, который может в любую минуту войти. Она все время его ждет, ищет, но показать этого не может. И сейчас она пытается прогнать Войницкого с его назойливыми объяснениями, но это не получается, и она вынуждена уйти сама.

У Войницкого должно быть активное «приставание» к Елене. Он совсем не реагирует на ее обидные слова, а она ему прямо говорит: «Мне с вами скучно».

Лебедев. Мне кажется, что в этом действии очень значительна роль грозы. Она обостряет все не только в природе. Обнажаются все нервы у людей.

Да, конечно, гроза здесь не случайна, у Чехова вообще нет ничего случайного. Все нарастает в душах людей. Важен монолог дяди Вани, все его чувства обострены из-за грозы. Подстегнутый выпивкой, он предельно искренен здесь, и плачет, и не боится сентиментальности, даже пошловатой мечты о том, как Елена проснулась бы в его объятиях от грозы, если бы она была его женой. Все это — со слезами, с искренним желанием рассказать всем о своем отчаянии. Когда он говорит с Соней о том, что она напомнила ему покойную сестру, он вообще на грани истерики и уходит, чтобы не впасть в эту истерику при Соне.

321

¶11 февраля 1982 года

Репетиция второго действия.

(Басилашвили.) Почему вы вдруг снизили темп? Так хорошо вышли на сцену с профессором... Чем вы будете агрессивнее, тем больше вызовете наши симпатии. Здесь есть юмор, вы должны это чувствовать, когда Серебряков просит вас уйти, — «Он меня заговорит». Серебряков боится остаться наедине с вами, ему это невыгодно, страшно услышать правду. Никакой нивелировки в роли здесь допускать нельзя, вы идете к выстрелу в третьем акте, должно быть движение роли. Все заострите. *(Шестаковой.)* По внутренней линии у вас все верно, но вас совсем не слышно. *(Лаврову.)* В Астрове сильна тема гаерства, которая к концу пьесы постепенно исчезает. Но это очень важно — постепенно. В отношении к женщинам у него обычная психология мужчины, приближающегося к сорока годам.

Лавров. Примирение двух женщин произошло именно сегодня, сейчас. Это влияние Астрова. Соне необходимо с кем-то поделиться. А Елене надо как можно больше узнать об Астрове. Каждой до крайности надо поговорить.

Лебедев. Елена должна входить очень активно. Она думала, что здесь Астров, а Соня одна.

Сцена Сони и Елены. *Данилова.* Меня смущает, что в этой сцене много слезливости, такая трогательная картина примирения!

Никто вас на это не тянет. Но нельзя быть равнодушной, это событие — люди мирятся.

Повторение сцены.

Сцена двух женщин должна быть очень интимной. По существу, идет выведывание — неосознанное, внутренне подкрепленное благородными порывами, но все-таки выведывание.

Повторение сцены.

(Шестаковой.) Внезапно, вдруг киньтесь к Елене, поцелуйте ее, когда она говорит о таланте Астрова. *(Даниловой.)* Сядьте около пианино.

Данилова. Это для меня почти то же, что подойти к Астрову. Меня пианино волнует сейчас необычайно. Если я не отойду, я заиграю.

Попробуем по вашей логике.

Данилова. Я знала, что муж не разрешит играть.

Ничего вы не знали, вы уже вся в музыке, в предвкушении. Пусть Соня закроет рояль.

Данилова. Я ведь все вижу по ее походке, по выражению лица.

Видите, и все-таки ждете ее слова, все-таки надежда есть.

Басилашвили (Даниловой). Ты рвешь роль, жизнь в роли на кусочки. Тебе кажется, что надо все скорее кончать, потому

322

*¶*Что роль трагическая. А мне кажется, что с момента примирения с Соней и разговора об Астрове все пошло в другом ритме. У Елены даже появилось право оправдать то, что Астров пьет. Да, пьет, потому что жизнь такая, а он талантлив! А я счастлива, и сейчас буду играть. И вдруг — нельзя! Это удар. До этого момента нельзя впадать в меланхолию. Надо искать состояние полной свободы.

Репетиция третьего действия.

Лавров. Как я должен говорить о сверчке, обо всем этом укладе жизни?

Иронически. И хотя вы всякий раз стремитесь сюда, вы понимаете, что это болото, тина, которая вас засасывает. Трагедия Астрова в том, что единственный выход — в этой жизни, а вы ее ненавидите. Тут даже не ирония, а горечь.

Лавров. А мой монолог о картах леса?

А вот тут вы загораетесь. Это единственная отдушина. Изменить ничего нельзя, но это его волнует, воспаляет.

Ш ест ако в а. Может быть, Соня настолько поглощена своим чувством, что не видит в Елене соперницу?

У Сони столь высоки моральные устои, что она твердо уверена: изменить мужу невозможно. Она понимает, что так думает и Елена, поэтому Елене можно довериться. (Даниловой.) Когда Астров говорит Елене «хитрая», «хищница», она вдруг осознает, что невольно разоблачила себя. Она будто увидела себя глазами Астрова в эту минуту. Она растеряна, сил на сопротивление у нее нет, и она взрывается эмоционально.

Лавров. У Астрова есть надежда на взаимность.

Конечно. Он как мужчина знает, что роман возможен, поэтому и ездит сюда так часто.

Лебедев. Весь второй акт — попытка разрядить атмосферу, что-то изменить в жизни, а получается наоборот — усугубляются все конфликты.

Басилашвили. Мой призыв к Елене бросить свою философию — это я себя имею в виду?

Разумеется. Он считает, что ответить на его чувства ей мешают только предрассудки.

Басилашвили. Почему он так уверен в себе?

А почему нет? У него высокое, большое чувство.

Повторение отдельных сцен третьего действия.

В конце второго акта я хочу, чтобы звучала музыка, которая как бы живет в Елене. Та музыка, которую она собиралась играть. Она внутри Елены, в ее воображении. И мы ее услышим.

(Даниловой.) Сцена с Соней должна быть очень острой. Надо задать самый высокий градус предстоящего события — сейчас что-то произойдет! Вы не видите выхода из этого существования, и вдруг выход нашелся — поговорить с Астровым! Пусть о Соне,

323

*¶*но это выход! Надвигается перспектива зимы здесь, в деревне,— это очень страшно. Не просто скука, а конец жизни, смерть. Из петербургского шумного света вы попали в ловушку, как говорит профессор — «в ссылку».

Лебедев. Когда Соня соглашается на предложение Елены поговорить с Астровым, у нее должно быть большое смятение. Ни в коем случае нельзя пропускать вопрос Елены — она несколько раз спрашивает: «Где доктор?»

17 февраля 1982 года Сцена Елены и Сопи.

{Даниловой.) Должен быть такой ритм, чтобы мы поняли: невыносимо, страшно, смертельная тоска! Разница между любовью Сони и Елены только в том, что Соня может

говорить о своей любви, а Елена вынуждена молчать. Но сила ее страсти не менее высока, в этом ужас ее положения.

Сцена столкновения Войницкого и Серебрякова.

Басилашвили. Я здесь должен прозреть — увидел в Серебрякове все самое ненавистное для меня.

Такой человек, как дядя Ваня, не способный даже и букашку обидеть, дошел до убийства! Ведь он мог попасть в профессора. Войницкий прозрел, и не потому, что понял, как плохо Серебряков пишет об искусстве, а потому, что понял аморальность профессора. Все, что накапливалось в первых двух актах, выплеснулось здесь, он все бросил в лицо этому человеку. Его занесло, все вырвалось наружу. Огромное волнение от мысли! Серебряков ошеломлен: он первый раз в жизни слышит такое, он оскорблен. (*Лебедеву.*) Серебряков ожидал ответа от Сони на свое предложение продать имение, которое ей принадлежит, но дядя Ваня высказал все.

Басилашвили. Что значит для дяди Вани предложение профессора?

Самое ужасное, конец всему. Он даже не предполагал, что может такое услышать. Это взрыв. По действию Войницкий раскрывает миру чудовищность предложения Серебрякова. Но если бы не появился профессор, ваше состояние все равно должно было выплеснуться. После того, как вы увидели целующихся Елену и Астрова. А тут такой повод — это предложение! Должно быть несоответствие того тона, каким Серебряков излагает свои аргументы, и того градуса, с которого Войницкий начинает сцену.

19 февраля 1982 года Репетиция четвертого действия.

Басилашвили. Я тут неправильно существую. Почему я вдруг бросаюсь к Астрову? Он меня искал, все время за мной ходит, я его отгонял, а теперь сам к нему лезу.

324

¶Вы всё в себе разбередили, и теперь вам нужно, чтобы кто-нибудь вас слушал.

Басилашвили. Но я могу уехать, куда хочу, сделать с собой что угодно, застрелиться, отравиться, я свободен, меня никто в доме не удержит. Могу сесть на лошадь и уехать в поле. А я не уезжаю. Украл яд и не принимаю его.

Принять яд вы не можете.

Басилашвили. Не могу.

Не можете.

Басилашвили. Чего же я сейчас хочу от Астрова?

Лебедев. Чтобы он оправдал твоё поведение. Добивайся от него оправдания. Ему нужно согласие, что жить больше нет смысла. И — стыдно. Два раза стрелял — и не попал. Стыдно, бессмысленно. И не надо «красить» слова.

Басилашвили. Я «крашу» слова, потому что у меня нет действия.

Лебедев. Здесь должна быть очень большая оценка. Как жить еще целых тринадцать лет — до шестидесяти? Нет сил жить, он не говорит, а воет!

Перед нами два друга, и вроде бы они должны быть здесь единомышленниками, союзниками. И вдруг выясняется, что они находятся на диаметрально противоположных позициях. И это непреодолимо. Почему Войницкий бросается к Астрову? Потому что Астров — единственный человек, который может его понять. А он не понимает. Кто-то же должен вас понять! По простейшей логике Астров должен извиниться за то, что произошло, но он не только не извиняется, а еще «нос» показывает, как будто не понимает, какую боль причинил своему другу. У Чехова — обратная логика. Ведь Астров понимает, что происходит с Войницким. И — ни малейшего сочувствия. Даже наоборот. (*Басилашвили.*) Он вас называет шутлом гороховым. Это вас должно на что-то подвигнуть.

Б а с и л а ш в и л и. Он обнимал Елену, это оке подлость!

И Астров вроде бы должен с этим согласиться — нехорошо получилось, а он издевается. Лучший человек — предал. Отнимает у вас морфий, а для вас это единственный выход. И никакой надежды не оставляет, наоборот. Вот что так распаляет дядю Ваню.

Лавров. Я говорю: «Наше положение безнадежно. Твое и мое». У нас обоих нет выхода.

Нас ничто не спасет. Лишь, может быть, тогда, когда мы ляжем «в белых тапочках», нас посетят приятные видения.

Да, а ты кипятышься. Ну, кипятысь, кипятысь, а я подожду. Дядя Ваня по-детски врет, что не брал морфий. Отрицать всерьез — глупо.

Лавров. Дядя Ваня не может смириться с этим миром, а надо.

Басилашвили. Перед ним вдруг встала вся картина скан-

325

¶дала и выстрела — позор! Острое ощущение недавно пережитого стыда. Жить с этим почти невозможно. Необходимо кому-то это высказать, с кем-то поделиться.

Повторение четвертого действия.

(Басилашвили.) Попробуйте оторваться от Астрова: он вас не слушает.

Лебедев. Он непробиваем. Он не поймет, как тебе трудно прожить эти тринадцать лет.

Б а с и л а ш в и л и. А кому я это все говорю, если он непробиваем?

Миру.

Басилашвили. Но Астров оке здесь сидит. И не уходит.

Лебедев. Он ничего не принимает. Ты просишь лекарство, сердце болит, а он только посмотрел и не отреагировал. Как жить с такими людьми? Я бы взял стул, отодвинулся от него.

Басилашвили. Но я же могу уйти в другую комнату, в сад. Чего я тут сижу?

Лебедев. Но этот человек ближе всех.

Все уже было. Вы ходили по саду, по всем комнатам, весь день вы были один. За вами следили, боялись, как бы вы чего с собой не сделали. Астров вас застал в момент высочайшего градуса вашего существования. Все еще остро, горячо. Вы пытаетесь всеми способами пробиться к Астрову. Сначала вы его обвиняете, потом делитесь самым сокровенным, открываете ему душу. Но он непробиваем. Взвойте здесь! Это не просто слова и рассуждения о том, как прожить тринадцать лет, чем их заполнить. Не случайно здесь — «Воже мой!».

Басилашвили. Тут ремарка: «Судорожно жмет Астрову руку».

Какой же должен быть всплеск, чтобы к этому подойти! Ремарка прекрасна, надо ее слушаться. *(Лаврову.)* Вы надолго вооружились терпением: все выслушаю, но не уйду, пока не получу морфий. Это главное, и он готов ради этого выслушать все благоглупости. Но сам не заметил, как выключился, когда дядя Ваня раскрылся до конца. Пошел на сближение. А потом снова вернулся к лекарству: «Ты мне зубы не заговаривай».

Лавров. У Астрова задача не влезть в эти страдания.

Да, это очень важно, что Астров охраняет себя от этой интеллигентской неврастении, которой живет дядя Ваня, в которую он так погрузился. От этого Астров и тверже. Но сходство мыслей у них большое. Только Астров раньше понял всю безнадежность их жизни. Хотя он на десять лет моложе Войницкого.

Лебедев. У Астрова такая логика: у Войницкого неизлечимая болезнь, рак. А он — врач. И он пытается убедить Войницкого, что жизнь — сплошная мука, ничего хорошего впереди нет.

У Чехова все время обратная логика — Астров должен бы сочувствовать Войницкому. а он смеется над ним, дразнит его.

326

*¶*Два друга оказываются на разных полюсах. Молодой Лстров уже давно пришел к тому, к чему сейчас так мучительно идет Вой-ницкий. Войницкий более наивный, что ли. Когда он, например, говорит, что не брал морфий, надо, чтобы это звучало наивно, по-детски, чтобы было ясно, что он взял морфий.

Повторение сцены Войницкого и Астрова.

Теория Астрова о том, что все вокруг чудачки, Войницкому еще не понятна. Ему просто стыдно. В его памяти всплывает вся дикая сцена с выстрелом, его «Бац!». Огромное впечатление на Войницкого должны произвести слова Астрова о безнадежности их положения. До конца спектакля он уже будет жить в этом ключе. Обреченность, надеяться не на что. На

том и кончается спектакль. Последние судороги — морфий и прочее — это все «шлейф» третьего акта.

Лавров. Даже самоубийство Войницкого выглядело бы нелепо. И было бы бессмысленно. Но Астров своими словами просто пригвоздил его. Все безнадежно, он понял, что обречен, надеяться больше не на что.

Трофимов. А что происходит в сцене Вафли и няни?

Они оба поняли, насколько их жизнь зависит от решения других людей. У Вафли после разговора о продаже дома возникла острая тема приживала, он представил себе свою судьбу. Горечь от сознания полной зависимости от других. А у няни главное обстоятельство — «миновало, слава богу», все будет по-старому, вот уедут гости, и можно будет вернуться к лапше. Лапша для нее — символ нормальной жизни.

24 февраля 1982 года Репетиция первого действия.

(Лаврову.) А что, если всю эту первую сцену с няней, весь монолог Астрова вести на хорошем настроении? Появится ирония, самоанализ станет объемнее. Выиграет и драматизм. Астров не жалеет себя — наоборот, иронизирует. А настроение хорошее, его волнует красивая женщина, значит, не все еще потеряно, есть какой-то смысл в жизни.

Сцена Елены и Войницкого. Роль Елены репетирует Л. Малеванная.

(Малеванной.) Сцена, когда дядя Ваня объясняется ей в любви, — тупик для Елены. Она вообще в тупике: не может найти своего места, все надоело. Она мается, она в смятении.

Малеванная. Елена в принципе независима, свободна?

Да. Тягостное, отупляющее состояние — с дядей Ваней. Надо найти интонацию, тональность разговора с ним. Чтобы верно существовать в первом акте, надо нажать обстоятельства, определяющие ее предыдущую жизнь, до приезда сюда.

327

¶ Репетиция первого действия. Ввод Л. Малеванной.

(Малеванной.) Когда она говорит, что мужу стало лучше, это извинение перед Астровым, которого зря вызвали. *(Трофимову.)* Когда Телегин объясняет Елене, что его прозвали «Вафлей» по причине рябого лица, он быстро и агрессивно взглядывает на Астрова — ясно, что именно Астров дал ему кличку. *(Малеванной.)* Вы попали в неловкое положение перед Телегиным. Он каждый день вот уже два месяца обедает с вами за одним столом, а вы даже не запомнили его имя и отчество. Она чувствует большую неловкость. Надо это выразить пластически — уходит в глубину сада, подальше от стола, от всех.

Повторение сцены Елены и Телегина.

(Малеванной.) Надо нафантазировать предысторию этих сцен первого акта. Вы здесь уже два месяца. Они показали бессмысленность вашего решения уехать с мужем в деревню. Отсюда ваше томление и невозможность что-либо изменить в этой ситуации. Муж — профессор в отставке, жить в столице невозможно из-за отсутствия средств, деваться некуда, надо терпеть все.

Сапегин. Существует еще Харьков.

Это возникает потом, как крайний выход. Это еще хуже. А пока — полный тупик. И вот дядя Ваня за эти два месяца в энный раз объясняется в любви. Отт для нее как назойливая муха. И с мужем уже давно не о чем говорить. Главное здесь — маята. Это важно задать, чтобы потом возникла ее борьба с самой собой в чувстве к Астрову. Очень важное обстоятельство в первом акте — монолог Астрова о лесах. Здесь возникло то, что потом будет развиваться. Астров произвел на Елену большое впечатление.

Малеванная. Ее первые фразы очень незначительны. На что все это положить? Она хочет всех примирить?

Пет. Полная безнадежность. И обвинить некого. Это и есть маята. Сама себе как бы говорит: такова моя судьба, такова моя жизнь. Очень важно задать тягость в отношениях с дядей Ваней. Это уже вошло в обиход ее здешней жизни. Но деваться от этого некуда. Быть наедине с мужем — значит выслушивать его жалобы, из которых получается, что во всем виновата она, ее молодость, ее здоровье. Это все надо знать, чтобы верно существовать в

первом акте. *(Басилашвили.)* Сейчас вы нашли в разговоре с Еленой правильный тон — негромко, без сентимента, искренне.

Басилашвили. Когда выходит Елена, она становится центром внимания всех.

Безусловно. Все сразу сместилось.

Басилашвили. Тогда мне надо изменить позицию, я сижу далеко, ее не вижу.

328

¶ Это буквальность. Важно, что вы все время ощущаете ее присутствие. Совсем не обязательно все время на нее смотреть.

Лебедев. Я хочу найти нелепость внешнего вида Серебрякова. Именно городская одежда в деревне и создает эту нелепость.

Чеховское описание почти напоминает человека в футляре.

Лебедев. Может быть, у него галстук бабочкой, будто на концерт собрался. Среди кур, цыплят...

Этот контраст интересен. И на это ложится — «ходит, как полубог». *(Малеванной.)* После слов «Это мучительно» резко ломайте темп. Ушла быстро, уже не в ленивом, прогулочном состоянии. *(Басилашвили.)* А если вам не уходить за Еленой в дом, а пойти на качели и покачаться на них? Пусть дядя Ваня свистит, Вафля в этом же ритме ему подыгрывает на гитаре. Так мы закончим первый акт.

25 февраля 1982 года Репетиция второго действия — всех сцен с Еленой.

Главное в сцене с Соней — тема таланта, в связи с Астровым. Елена говорит об этом широко, убежденно, и не столько Соне, сколько себе самой. А потом задумалась о себе и трезво оценила: а я — «эпизодическое лицо». Когда вы буквально обращаетесь с этим к Соне, появляется умиленность и назидательность, и Соня вынуждена с вами соглашаться. Получается учительница средней школы, внушающая что-то своей ученице.

26 февраля 1982 года Сцена Елены и Сони.

Малеванная. Мне кажется, что Елена лжет себе самой. Юна подавляет в себе личность. Ощущение такое, что она не Соню хочет выручить, а спасти себя. Она не должна видеть Астрова, хотя ее к нему страшно тянет.

Она просто запрещает себе это.

Малеванная. Елена как бы гипнотизирует Соню.

Для себя она решает: это выход! А в монологе должно проявиться, что она врет себе самой. И понимает это. *(Лаврову.)* Когда вы рассказываете о вашей картограмме и замечаете, что Елена не слушает, не впадайте в обиду, постарайтесь сыграть иронию. Последняя стадия объяснения — крайнее возбуждение. Астров переходит на «ты».

После репетиции Лебедев предлагает новый характер существования Серебрякова — он обвиняет всех, что они вовремя не позаботились о его безбедном существовании на старости лет и он, непрактичный человек, вынужден сам этим заниматься. Товстоногов с этим не соглашается. Серебряков выходит с предложением, которое, по его мнению, должно всех осчастливить. У него хорошее настроение, а не обида, он не упрекает, а предлагает выход.

329

¶ 27 февраля 1982 года

Репетиция третьего действия.

Лебедев. Дядя Ваня мне очень нужен для моего предложения продать дом?

Очень. Нужнее всех.

Лебедев. Но до этой сцены я все время говорю: «Уберите его от меня».

Это было раньше, но сейчас именно он тебе очень нужен. Тебе нужно его согласие, не формальное, а моральное.

Лебедев. Но я все время вижу, что с ним что-то происходит.

Скандал надо отодвинуть на последнюю минуту. Его не надо предрешать.

Басилашвили. Я говорю не по делу, не то, что нужно.

Войницкий не может говорить конкретно. Перед ним встала вся его пропащая жизнь...

Лебедев. Конфликт между нами тянется давно, я попадаю в самое больное место.

Скандал надо отодвинуть как можно дальше, но это не значит, что он возник внезапно. Почва для взрыва давно подготовлена. Всем ходом событий первых актов. «Пропала жизнь!» — к этому надо вести.

4 марта 1982 года Репетиция четвертого действия.

(Лебедеву.) Здесь ты больше всего приближаешься к характеру. Теперь я верю — это профессор с большим петербургским прошлым. А раньше получался просто смешной старик. Теперь есть характер.

5 марта 1982 года Прогон первого и второго действия. 8 марта 1982 года Прогон первого действия.

Центральная сцена первого акта — встреча Елены и Астрова. Здесь, по существу, завязка пьесы. В конце акта мы должны понять: Елена влюбилась. Первый акт в этой пьесе многие считают бездейственным, но это не так. Внешне ничего не происходит, но внутренних, душевных событий много, и главное событие — Елена влюбилась. Это должен понять зритель. *(Трофимову.)* Вы не просто играете на гитаре, а играете для того, чтобы заглушить ругательства дяди Вани в адрес профессора. Ему это неприятно, и он боится, что услышат все. *(Малеванной.)* Не пропускайте оценку своей бестактности по отношению к Вафле. Ей очень неловко: каждый день вместе обедали, а она перепутала его имя-отчество. Она достаточно интеллигентна, чтобы почувствовать свою оплошность. Вы легко это скидываете, а Вафля реагирует весьма болезненно. Надо оценить это — уже после монолога Вафли.

Басилашвили. Дядя Ваня должен очень сурово оценить поступок Елены: ему это не понравилось.

330

¶Возникает беседа о третьем акте.

Басилашвили. Я сам призывал Елену влюбиться в кого-нибудь, пусть не в меня. И вот я застал ее в объятиях Астрова. Сказал какие-то идиотские слова: «Я, Элен, все видел, все», а потом наступил шок, уже в сцене с профессором.

Одно дело — слова, теория, другое — чувство. Когда он так говорит, в нем все же живет надежда на то, что она полюбит именно его.

В а сил аш вили. Я могу по-разному слушать Серебрякова. Может быть, очень внимательно?

Да, и при этом ничего не понимать. Хочет уследить за мыслью, как бы сосредоточив все свое внимание на словах профессора, но ничего не слышит, переполнен своим, только что увиденным. Это будет верно и в другом отношении — то, что предлагает Серебряков, чудовищно. И в этом смысле Войницкий тоже ничего не понимает. Просит повторить. Вот оно что — продать дом! Все накопленное начинает выплескиваться. Горечь за всю свою жизнь. Наконец-то нашелся виноватый! Постепенно разгорается и доходит до высшей точки — до выстрела.

Басилашвили. Он понял одно: на старости лет его отсюда хотят выбросить. Никаких расчетов на будущее он знать не хочет, он в них просто не желает входить.

Товстоногов предлагает ввести Астрова в финал третьего действия.

(Лаврову.) Этого нет у автора, но я думаю, что его появление здесь не будет насилием над Чеховым. Ведь Астров не мог не слышать шума, который произвел скандал. Вы вышли и стараетесь понять, что здесь произошло. Мне кажется, что финальные слова дяди Вани: «Что я делал? Что я делаю?» — будут соотноситься с этим выходом Астрова.

Лебедев. У меня главная тема: уберите от меня этого сумасшедшего.

Лавров (Лебедеву). Ты напрасно с ним конфликтуете заранее.

Это предreshает конфликт.

Лавров. Ты должен прийти и искать сочувствие к своему плану. Всех к этому подготовить.

Лебедев. Тогда я должен быть слепым и ничего не замечать. Я ведь вижу, что Иван ведет себя странно, и не знаю причину такого его поведения. Я же не могу знать, что он

видел, как целовали мою жену.

Лавров. И все равно — ты хочешь наладить отношения.

Он, конечно, видит, что с Иваном что-то происходит, но берет себя в руки.

Лебедев. Если бы профессор выступил со своим предложением в другое время, все было бы иначе.

Если мы преждевременно зададим конфликт между профес-

331

✠сором и дядей Ваней, то мы его потеряем, как это и случилось сейчас.

Лебедев. Тогда я должен исключить дядю Ваню как объект моего внимания вообще. А я ему несколько раз говорю: «Чего ты от меня хочешь?»

Это уже в скандале. Дальше все идет правильно — когда дядя Ваня переходит в наступление. Там все верно. Я говорю только о вступлении, о самом начале пьесы.

Лебедев. Я сейчас много ору на дядю Ваню. У Чехова только в одном месте ремарка: «строго». Я пришел в великолепном настроении. И вижу какие-то расстроенные лица, что для меня очень неприятно. Особенно «выразительно» лицо дяди Вани. Я это вижу сразу. И не могу не понимать, что он будет против меня. Я уже во втором акте просил убрать его от меня.

Но здесь он ему нужен, нужнее всех. Он хочет уйти сразу, а ты его не отпускаешь. Ты же понимаешь, что без него ни один вопрос касательно имени решен быть не может.

Лебедев. У меня на ходу должны измениться приспособления. Я острою: «Повесьте ваши уши на гвоздь внимания», цитирую из «Ревизора», а никто не смеется. Я чувствую что-то неладное. Это ведь не лекция, не доклад.

Против этого никто не возражает. Но ты преувеличиваешь здесь первое впечатление от поведения дяди Вани, преувеличиваешь влияние его настроения на тебя. Конечно, тебя сбивает все это, но ты ведешь свою линию, свою тему и уверен, что твои доводы всех убедят. Конечно, тебя все время сбивают. Одно не исключает другого. (*Басилашвили.*) У нас сегодня была сдвинута кульминация. Она должна быть в том месте, где вы говорите о Шопенгауэре и Достоевском. А вы до этого уже взяли выше. И потому пропало слово: «Зарапортовался».

Лебедев. У меня есть фраза: «Я жалею, что начал этот разговор».

Эту часть ты играешь правильно: когда начинается скандал, ты уходишь на попятный.

Лебедев. У этой части есть начало. Я прихожу с конкретной, тщательно продуманной идеей и сразу вижу глаза Ивана Петровича.

Получается, что ты заранее его боишься и заранее знаешь его точку зрения.

Лебедев. Хорошо, исключим его совсем, пусть я буду слепой. Но я же не видел, как Елена целовалась с Астровым. Все состояние дяди Вани я принимаю на свой счет.

Басилашвили. Я могу сделать так, что ты не увидишь моего состояния.

Лебедев. Может быть, я не должен его сразу видеть?

Шварц. Но он же может ошеломить дядю Ваню своей идеей, обрадовать, изменить его настроение, которое и раньше не было радужным.

332

✠*Лебедев.* То, что не смеются на мои остроты, я могу оправдать, а явную враждебность с самого начала — нет. Сейчас попробую по-другому.

Расстроенный вид дяди Вани для Серебрякова привычен, он опускает это.

Повторение сцены. Лебедев — Серебряков игнорирует настроение Басилашвили — Войницкого.

Репетиция второго действия.

(*Басилашвили.*) Не «красьте» слова про грозу, не старайтесь создать «настроение». Говорите так, словно вы всех предупреждаете: «Вот пройдет гроза, всех освежит, а мне она не принесет ничего хорошего, никакого облегчения». Сразу появится конкретная жизнь, фраза станет живой. Не попадайте в «поэтический» тон. Слова все равно останутся поэтическими, добавлять поэзии ле надо, надо искать жизнь за словами. Жизнь в соответствии с характером.

Басилашвили. Какая-то душная общая атмосфера, к тому же я пьян, мысли путаются.

Если смотреть на это просто — тут приставание пьяного к красивой женщине ночью в

усадьбе. Не надо бояться, это грубая сцена. А мы все интеллигентно играем. Не хватает этой простейшей вещи и у Елены — «Да вы просто пьяны». Это грубое столкновение, острый конфликт. Сцена не получается, потому что мы попадаем в общие понятия — Чехов, лирическая сцена и так далее. А сцена очень человеческая, простая, по-ночному откровенная, с обеих сторон.

Басилашвили. Все куда-то разбрелись, по своим углам...

И ваше время пришло. Не спится ему, а тут она. Вы наступаете на нее, грубо, настырно, сейчас надо все решить. Иначе ей трудно сказать: «Мне с вами скучно» или «Вы мне противны». Какие же основания надо иметь, чтобы сказать эти слова! Интеллигентная женщина, а дошла до такого. Он дал повод. Не попадайте в общий лирический тон, в стереотип.

Повторение сцены Елены и Войничского.

(Басилашвили.) Как вы будете поступать, когда вам говорят такое? Нормальный человек должен уйти. А он не уходит. *(Малеванной.)* «Где доктор?» Это должно вырваться. Астров не идет у нее из головы. Это не буквальный вопрос. Это глас — как было бы хорошо, если бы здесь, сейчас вместо докучного дяди Вани был доктор.

Повторение сцены до слов Елены: «Мне с вами скучно».

(Малеванной.) Этого недостаточно. Надо сильнее.

333

¶ Сцена Елены и Сони.

{Малеванной.} Сейчас у вас получается буквально про грозу и про воздух. А вы ведь давно не разговариваете друг с другом. Тут пристройка к человеку, с которым вы в ссоре и хотите помириться. Елена вообще не знает, получит ли ответ. Очень важно, что они долго не разговаривали. А сейчас вы ведете себя так, как будто все нормально. В этом варианте ваша следующая фраза—«Софи, когда вы перестанете на меня дуться?» — не работает. А вдруг Соня встанет и уйдет, как было до сих пор?

Когда зазвучала музыка, звучит в вас, сцену с Ефимом нельзя играть бытово, обыденно. Вы боитесь нарушить музыку в вашей душе, в вашем сознании. Чайковский все время звучит в вас. Это зависит от того, как вы сыграете сцену со сторожем.

10 марта 1982 года Репетиция третьего действия.

Трофимов. Я говорю: «Я сам не совсем здоров», а профессор меня не слушает.

Лебедев. Я могу не обращать на вас никакого внимания, вы мне сейчас не нужны.

Трофимов. Мы должны объединиться.

Лебедев. Я сразу говорю: «Где все остальные?», тема здоровья не развивается. Есть ли событие в том, что в назначенный час не все собрались, или я это пропускаю?)

Не пропускаешь, но и не сердись. Главное — не люблю я этого дома, не хочу здесь жить. Это — сквозное.

Лебедев. У меня задача найти все аргументы для того, чтобы уехать.

И все обстоятельства работают на это.

Лебедев. С болезнью можно смириться, но нельзя смириться с этой деревенской жизнью, где все разбредается, где никого не найти, когда нужно. Уезжать надо!— к этому и необходимо вести сцену.

Басилашвили (Лебедеву). Мне кажется неверным, что вас выбивает из колеи чье-то отсутствие. Ну, нет и нет. Серебряков ничего другого и не ожидал.

Лебедев. Вот это и надо сыграть — ничего хорошего в этом. доме для меня нет и не будет...

Повторение сцены с выхода Серебрякова.

Лавров. Главное, по-моему, в том, что Серебряков, с его точки зрения, несет поистине гениальное открытие с продажей дома и с началом новой жизни. Именно поэтому он хочет, чтобы его услышали все сразу. Это ему важно, он не просто проверяет, все ли на месте.

Лебедев. Я еще точно не знаю, что для меня здесь по действию важнее всего.

334

¶ Это придет, важно сохранить хорошее настроение, связанное с той «радостью», которую Серебряков всем несет. Давайте вернемся ко второму действию.

Репетиция второго действия.

(Басилашвили.) Вы очень хорошо начали, выход и сцена с профессором прошли именно на том накале, который нужен. Но почему-то эта жизнь не продлилась, не было нарастания.

Басилашвили. Но чем продлевать эту жизнь?

Поведение выпившего человека характерно агрессивностью, но агрессия ваша как-то растворилась после ухода Серебрякова.

Басилашвили. По по отношению к Елене он не агрессивен.

Почему? Он и здесь наступает. Предлагает любовь и новую жизнь, но агрессивно. Елена никак не реагирует, но он и это принимает как должное и продолжает гнуть свое. Тогда и получится соединение трагического с комическим. Он привык к отказу. Он предлагает ей жизнь, она говорит, что ей противно, а он ведет себя так, будто не слышит. Это — в характере, он не верит ей, думает, что она ведет себя так из-за сковывающих ее моральных устоев. А вы эту сцену снисвелировали. Надо продлить внутреннюю агрессию. А начало было очень хорошее, хорошо вышел, хорошо сказал профессору, который не хочет с ним оставаться, — «Даже смешно!». Мы ждем от вас огромного монолога насчет «прежней дружбы», а монолога нет. Это очень хорошо, накопил в себе много, но не сказал всего, это он сделает в третьем акте. А потом все куда-то ушло.

Басилашвили. Но потом возникает любовь.

Но в каком качестве? Рухнул на колени, хотя его не слушают, им тяготятся. Сейчас у вас получается галантно, а должно быть антигалантно. Получается все всерьез, даже сентиментально — сентиментальное объяснение в любви на коленях. А тут совсем другое качество, в его состоянии и любовь агрессивна.

Басилашвили. Ему ненавистна философия Елены. «Вы должны помирить меня с самим собой, а вы чего-то рассусоливаете».

Да, нужно такое качество. А вы это делаете в обычном состоянии героя — меланхолично-задумчивом. С чем сами боретесь, туда и попадете. Это надо ликвидировать, сейчас получается нечто среднеарифметическое.

Басилашвили. Что-то «хорошее».

Вот именно. Учтите, что вы завоевываете больше симпатий, когда вы резкий, агрессивный, нежели когда вы благостный. Когда вы решаетесь на обострение, все получается.

Басилашвили. Значит, мне надо предъявлять какие-то претензии Елене?

Да. Непременнo нужно новое качество, потому что ничего нового вы здесь не говорите. Это мы все слышали в первом акте,

335

¶ когда вы объяснялись в любви. Нас должно волновать новое качество. Как только вы впадаете в благостный тон, интерес к вам пропадает.

10 марта 1982 года Репетиция первого действия.

Астров очень близок к Чехову. Он долго молчит, а потом, когда его что-то по-настоящему взволнует, начинается веплеск. В монологе о лесах в первом акте он в первый раз открылся для Елены в новом качестве.

Лавров. Наверно, много определяется тем, что Астров очень хотел бы здесь остаться, а его вытаскивают, зовут к больному. Общество этой красивой, умной, интеллигентной женщины — что-то новое для него. Хочется побыть здесь, сюда проник какой-то свежий ветер. Ничего, что профессор, ради которого меня вызвали, не хочет со мной общаться, зато я до завтра буду здесь. И вдруг его планы рушатся — извольте ехать на фабрику.

Да, все рухнуло. И так всегда.

Лавров. Он хотел остаться, но не вышло — куда, мол, с нашим свиным рылом в калашный ряд! Не приспособлены мы с нашей жизнью и с нашим укладом к высоким разговорам. Надо ехать, так дайте уж тогда хлопнуть рюмку водки. Нечего выпрыгивать из своей упряжки.

Очень важен переход от этого ощущения к монологу о лесах — из-за лени, из-за этой жизни гибнут леса.

Репетиция третьего действия.

Лебедев. Я никого не вижу, ни одного лица.

Это неважно, тебе их и не надо видеть, Серебряков очень занят собой, своей идеей — сейчас всех осчастливит. Пусть они не смотрят на тебя, пусть у них расстроенные, отчужденные лица, но как они сейчас расцветут, когда ты им все скажешь, посветишь в свои планы!

Лебедев. Почему я говорю, что не люблю строя деревенской жизни?

Здесь это звучит как подготовка к тому, что надо уезжать из деревни¹ — всем, не только ему.

Басилашвили (Лебедеву). Вы не учитываете одной вещи — вы здесь гость и должны чему-то подчиняться. Вы должны более деликатно обращаться с этими людьми, а потом — им просто надо помочь. Вы видите, как мы здесь мучаемся, и решили нам помочь избавиться от этих мучений.

Лебедев. Я сразу чувствую отношение к себе дяди Вани и продолжаю говорить как ни в чем не бывало. Хотя у меня с ним конфликт возникает сразу.

Конфликт, конечно, существует. Но здесь ты боишься, что он будет возражать тебе, с самого начала, и это неверно.

Лебедев. Он для меня сумасшедший молокосос.

336

¶ Ты его еще не видишь, он стоит к тебе спиной.

Лебедев. Л о я его видел вчера, видел час тому назад.

Но сейчас ты его осчастливишь, выведешь из этого состояния, ты предвкушаешь свою победу.

Лебедев. Я же не знаю, как он будет воспринимать то, что я сейчас предложу.

Зачем ты об этом думаешь?

Лебедев. Он сразу хочет отсюда уйти. Он ведет себя вызывающе. Значит, я должен вести себя как слепой?

Ты видишь их состояние, но думаешь, что сейчас всех объединишь, выручишь, выведешь из этого состояния. Из тупика.

Лебедев. Но они не реагируют. Не слушают. Я им говорю: моя жизнь кончена, я стар, впереди только смерть — слышите? А они не слышат, мне не дотолкаться до их сознания.

Это правильно, никто против этого не возражает. У нас нет спора. Профессор преодолевает равнодушие всех присутствующих, хочет их осчастливить. Чем больше говорит, тем больше увлекается своим проектом. И вдруг получает от Ивана Петровича отпор. В этом логика роли.

Сапегин. Чем неожиданнее удар, тем острее. И дочь против него. Это уж совсем неожиданно.

Лебедев. Нет, это не удар, я вижу в ней еще одну сумасшедшую. Я должен открыть это здесь. Вероятно, профессор был занят одной красотой в искусстве и в своих книгах писал только о красоте, потеряв главное, что у него было, — Соню, Ивана Петровича. Вот что я потерял. И здесь я это для себя открываю.

Это получается — в том, как ты оцениваешь Соню, ее взрыв, как уходишь. Вопрос только в начале сцены.

Лебедев. Понимаю ли я предстоящие трудности, когда приступаю к изложению своего плана?

По-моему, нет.

Лебедев. Почему?

Ты не должен предчувствовать скандала.

Лебедев. Мое выступление можно сравнить с тем, что я в театре Мейерхольда начинаю пропагандировать систему Станиславского.

Здесь не может быть этой аналогии. Ты всех выводишь из деревенской глуши в Петербург, будет дача в Финляндии, для всех начнется новая жизнь, все будет прекрасно. Ты нашел выход.

Лебедев. Но я вижу их лица и чувствую себя дураком, когда говорю все это.

Он просто наивный книжный человек.

Лебедев. Я должен пытаться их убедить и следить за тем, как они реагируют.

С апегин. Серебряков сам про себя говорит, что он человек непрактический.

Лебедев. Но он силен словом, может окрасить словами

337

¶Что угодно. Я могу все это говорить и в то же время следить за ними?

Можешь. Никто против этого не возражает.

Лебедев. Он нашел неправильный выход. Как и Елена. Она решила убрать отсюда Астрова и сама попалась; от этого вынуждена бежать. Я предложил свой план и вынужден буду вскоре уехать. Тут есть аналогия.

Есть. Но это — в результате.

Репетиция второго действия. Сцена Астрова и Сони.

(Шестаковой.) От ощущения счастья к мысли о своей некрасивости нужен более резкий поворот, сейчас вы его снивелировали. *(Лаврову.)* Где-то вам надо быть очень близким Соне, взять ее за руку, посмотреть в глаза...

Лавров. Я это сам почувствовал. Он делится с ней как с другом, забывая, что она женщина.

Надо дать ей больше основания для того, чтобы она почувствовала себя счастливой. Для нее важнее слов какие-то простые знаки внимания. Надо идти обратным ходом, создать видимость большей близости, оставить поле для воображения, возможности счастья для нее. Будем искать пластически эту сцену, сейчас получается впрямую. Она для него подросток, а он ласкает ее, как женщину, — голосом, взглядом, прикосновением.

И марта 1982 года Репетиция третьего акта.

Постепенно логика выстраивается: профессор не холодный эгоист, а старый человек, который полагает, что нашел выход для всех сразу. *(Басилашвили.)* Должно быть ясно, что для Войницкого предложение профессора — трагедия. *(Малеванной.)* Сцена с Астровым сейчас получилась, им обоим сейчас не до лесов, не до картограмм. Их волнует чувство, тяга друг к другу.

Малеванная. Что-то не получается в сцене с Соней. Я не могу играть корысть.

И не надо. Она искренне хочет выяснить все для Сони и убеждает саму себя, что Астров ей не нужен. Надо поговорить, чтобы порвать с ним в любом случае.

Лавров. Не надо Елене раскрываться преждевременно, она раскрывается только в монологе, наедине с собой и в сцене с Астровым. Соня же вызывает в ней такое сопереживание, что она искренне решает ей помочь.

13 марта 1982 года Прогон первого акта.

Посмотрел прогон и не могу понять, в чем дело. Внешне все вроде правильно, а суть ушла. Больше надо вносить прошлое. Не бойтесь переиграть, мы потом уберем лишнее. Иначе получается правдоподобная приблизительность, уходит юмор, все

338

*¶*Пребывает в бытовой сфере. По внешнему рисунку все верно, но не понимаю, что происходит с людьми. Надо все максимально обострить. Может быть, мы перебрали в первом монологе Астрова его самоиронию? Она уводит от основного.

Лавров. Да, я это тоже почувствовал. Я должен размышлять и активно допытываться: что со мной происходит? Наверное, у Астрова инстинктивное ожелание оправдаться, доказать, что он не шут, каким мог показаться этим людям, приехавшим из столицы. Напротив. Но если я шут, то шут трагический. У деревенской интеллигенции преувеличенное чувство собственного достоинства. Но если у меня существуют комплексы провинциальности, почему я так циничен по отношению к Елене?

Никакой закомплексованности у Астрова нет. Но в нем на наших глазах постоянно идет

важный процесс осмысления прожитой жизни. Все обстоятельства надо не нивелировать, а доводить до обострения. Не надо бояться того, что и Астров, и Войницкий не приемлют профессора. Им чужд его строй мыслей, образ жизни. Все время происходят вспышки, нет ровного течения жизни...

Повторение первого акта.

{*Басилашвили.*} Сейчас у вас получились очень живые сцены. Возникает «шлейф» от утреннего скандала, вы в нем раскаиваетесь, вам неловко, но снова разражается скандал. Здесь в зародыше то, что развернется вполне в четвертом акте,— ему стыдно, невероятно стыдно.

16 марта 1982 года Прогон второго акта.

(*Малеванной.*) Все обстоятельства создают почву для огромной душевной напряженности: духота, ночь, надвигается гроза, в кресле стонет старик, ваш муж, который служит вам постоянным укором. Не текущая жизнь, а напряженность.

Лебедев. У нас с женой полное отчуждение. Обстоятельства обострены до крайности. Моя болезнь, моя старость, сознание того, что я могу умереть в этом склепе,— все это вызывает у меня почти ненависть к Елене, к ее молодости, ее эгоизму.

Басилашвили. Чего я добиваюсь от Елены?

Вы нафантазировали себе, что Елена — ваша судьба. Или она — или гибель. Она должна быть с вами, иначе — конец. Войницкий требует от Елены сострадания, тепла, понимания. Парадокс в том, что сам он не замечает ее душевного состояния, хотя, казалось бы, ничто не мешает ему все выяснить, понять.

Лебедев. Войницкий шел поговорить с профессором, а тот выгнал его при Елене. Отсюда у Войницкого наступательный запал, который целиком выпал на Елену.

Сцена выхода пьяного Астрова и Вафли.

(*Лаврову.*) У пьяного Астрова должна быть полная физическая свобода. Размах, никакой скованности: поет, танцует, дал

339

¶себе волю во всем — до выхода Сони, когда как бы увидел себя ее глазами — пьяного, неприглядного и опустившегося.

20 марта 1982 года Репетиция четвертого действия.

Последнее, четвертое действие особенно важно. Как будто все вернулось в то же положение, что и до приезда профессорской семьи. Можно жить по-старому, ведь жили как-то столько лет. Но все изменилось. Жить по-старому уже нельзя, все кончилось. Если сравнить с чеховским «Лешим» «Дядю Ваню», то можно увидеть необыкновенную требовательность и талантливую мудрость автора. Все это прежде всего касается дяди Вани. Если Чехов в «Лешем» лишает его жизни, то в «Дяде Ване» он оставляет ему жизнь, и мы понимаем, что это гораздо страшнее. После слов Астрова: «Наше положение безнадежно» — у дяди Вани возникает «зона молчания», он уже ничего не скажет, он понимает свое положение, понимает, что жизнь, по существу, кончилась, и прощается со своими надеждами. Если раньше он искал виноватых в своей судьбе, ю теперь он погружен в себя самого и пытается понять, в чем его вина. Это свойственно русским интеллигентам — самоосуждение и горечь бесконечная... Войницкий будет выполнять свой долг, он надел нарукавники, он снова погрузился в мелочные подсчеты, в будничный труд, не приносящий ни радости, ни надежды, и так будет жить до конца дней своих. Кончились порывы, нелепые выстрелы, не попадающие в цель. (*Басилашвили.*) В начале акта все просто, он примирился с профессором, все конфликты настолько стерлись, что он буднично говорит Серебрякову: «Ты будешь получать то, что получал», то есть все будет по-старому. Никакой декларативности, буднично, просто. (*Лебедеву.*) Тыходишь в комнату и застаешь Елену с Астровым наедине. Хорошо, что ты это зафиксировал. Мне кажется, что в твоём обращении к Астрову есть двойной смысл: «Я уважаю ваш образ мыслей, ваши увлечения, ваши порывы».

Лебедев. Можно смелее это делать?

По-моему, да. Даже взглянул на них поочередно. Понял: здесь что-то было, по отнесся к этому спокойно. Можно даже сыграть так: он хочет дать понять, что только сделал вид, что

ничего не заметил. Мол, я уверен в добродетельности своей жены, а ваше увлечение, доктор, мне понятно, я и сам увлекся в свое время. *(Шестаковой.)* Вы тоже не должны пропускать того обстоятельства, что Астров и Елена были вдвоем. *(Призван-Соколо-вой.)* Вы хорошо оценили благородство профессора — в человека стреляли, а он все простил. Какое великодушие! *(Лаврову и Шестаковой.)* Когда нянька предлагает Астрову на прощание выпить водки, встретиться глазами. Посмотрели друг на друга, она первая опустила глаза, он согласился выпить: теперь все потеряло зна-

340

Чтение — данное слово, желание бросить пить. Когда Астров перед уходом свистит на свой обычный мотив: «Расскажите вы ей, цветы мои...» — он обрывает свист под взглядом дяди Вани. Оба вспомнили ту страшную минуту из третьего акта, когда дядя Ваня застал Астрова целующимся с Еленой. *(Шестаковой.)* Вы навсегда попрощались с Астровым, когда Елена подтвердила, что он не будет бывать здесь, то есть что он вас не любит. Но он пока здесь, рядом с вами. Это вызывает необходимость особой сценической жизни. Вы для него не существуете, и его для вас уже нет, а он — тут. Это очень важное обстоятельство для всего вашего существования в последнем акте. Вы не просто что-то скинули, отбросили и живете дальше. Астров все время для вас существует. По сути это должно прорваться в последнем монологе. А сейчас у вас какой-то покой. Вы все пережили, и наступила умиротворенность. Но ее не должно быть.

Басилашвили. Соня понимает, что произошло между Астровым и Еленой?

Она этого не знает, по чувствует.

Шестакова. После скандала я так толком от Елены ничего и не узнала. Потом мы волновались за дядю Ваню, искали его, боялись за его жизнь. И осталась какая-то тайна по поводу Астрова и Елены. Я должна на сцене обнаружить какую-то связь между ними. Может быть, какой-то взгляд, и зрители должны понять, что я поймала этот взгляд. Взгляд — это очень много. Надо разработать какую-то партию.

Обязательно. Вы должны понять, что между ними что-то происходит.

Басилашвили. Она неожиданно поняла или хотела понять?

Неожиданно. Вдруг. И через дядю Ваню поняла. Он изменил в корне характер своих отношений с Еленой. Говорил ей прежде красивые слова, искал ее общества, а теперь и говорит иначе, и смотрит по-другому. Соня не могла этого не заметить, она умная и тонкая девушка, к тому же она хорошо знает дядю Ваню, чувствует, что с ним происходит.

Трофимов. Вафля по-своему смотрит на все эти события. Чем они грустнее, тем веселее звучит у него полечка, тем веселее он ее играет.

Это правильно. *{Лаврову и Басилашвили.}* По логике вы верно сыграли начало акта, но утеряно важное обстоятельство. Всего несколько часов назад произошел огромный скандал. Сейчас получается, что это было месяц тому назад.

Вы играли правильно, логично, но какой-то плюсквамперфект. В воздухе еще горячо от случившегося, выстрел еще звучит у них в ушах. Нужно нести «шлейф» третьего акта. Вы играли замедленно, отыгрывали когда-то бывшее. Это должно быть намного острее. Именно здесь дядя Ваня понимает, что все кончено. А Астров это давно для себя решил, но вслух сказал впервые —

341

«Наше положение безнадежно». Бывают минуты, когда человек на наших глазах стареет. В этой сцене дядя Ваня переживает такую минуту. И даже отдает морфий: отброшены и мысли о самоубийстве, заряд кончился, ни на какое действие сил уже нет.

30 марта 1982 года Прогон четвертого акта.

Сейчас получились эти прощания навсегда — сначала Елены, Серебрякова, потом Астрова. И хорошо, что ушел сантимент. Мелодрама противопоказана Чехову. *{Шестаковой.}* Чем мажорнее вы будете говорить свой последний монолог, тем трагичнее он прозвучит.

Лавров. В самом монологе есть умиление, а когда еще появятся эдакие умиленные интонации, то трудно слушать. В результате всего, что произошло за это лето, в Соне

родилась вера — «Мы отдохнем!». Это какой-то вызов всему, всей жизни. Такие страдания не могут не искупиться.

За основу надо взять «Я верую». Иначе нет конца. Монолог звучит тем трагичнее, чем вы больше верите, потому что верите-то вы в счастье загробной жизни.

Повторение финального монолога Сони.

Вы сами почувствовали, насколько монолог звучит сильнее, когда уходит сентиментальность. Сразу другое дело: вы улыбаетесь, а нам плакать хочется. Когда вы себя жалеете, пропадает сочувствие к вам. И потом — вы это говорите не только для себя, но и для дяди Вани. *[Басилашвили.]* До монолога Сони надо найти момент, где Войницкий сломался. Здесь кончается та ваша зона молчания, которая началась в сцене с Астровым. Но кончается трагично — «Как мне тяжело». Не надо обращать эти слова к Соне.

Б а с и л а ш в и л и. Но я прямо обращаюсь к ней: «Если бы ты знала, как мне тяжело».

Да, она рядом, ясно, что вы ей говорите это, но не надо так буквально. Получится крупнее — не только ей. Себе, нам — всем.

31 марта 1982 года Репетиция четвертого акта.

{Трофимову.} В начале акта вы напрасно идете на бытовизм в сцене с нянькой. Надо более философски играть эту сцену, более обобщенно. «Давненько у нас лапши не готовили» — как глобальное философское наблюдение. Все должно быть крупнее, никакой конспирации, никакого интима. И не торопитесь. Вы помогаете ей наматывать шерсть, но не это самое главное, не бойтесь оторваться от нее. Конспирация появляется только в том месте, где вы говорите про Ивана Петровича: «Как бы он рук на себя

342

¶не наложил». Вот тут можете оглядываться: этого никто не должен слышать. *[Басилашвили.]* Когда Астров сел, бросьте на него быстрый взгляд. Вы поняли, что он сел всерьез и надолго и так просто от вас не отстанет. Это надо оценить. *(Лаврову.)* На этом этапе надо очень крупно сказать: «Наше положение безнадежно» — это самое главное. Это выстрадано им, всей нелепой жизнью, важно для всего дальнейшего, здесь — слом. Сейчас это прозвучало наравне со всем прочим. *(Басилашвили.)* Вы недостаточно оценили слова «чучело гороховое». Это не просто «дурак» или «идиот», не бытовое ругательство, это новое качество, новая оценка. Многое определяется этим.

Повторение сцены Войницкого и Астрова.

(Басилашвили.) Слом не надо тут играть как состояние, в которое вы попадаете в финале. Надо найти совсем другое пластическое выражение для перехода к финалу, до которого еще далеко. Важен процесс осознания. Финальное «Как мне тяжело» идет отсюда, но это разные состояния. Здесь Войницкий как бы прокручивает в голове всю ленту жизни. Здесь на наших глазах происходит осмысление прожитого, и мы должны почувствовать этот процесс мысли. Все ломается от этих слов Астрова. А сейчас все как будто сводится к вопросу: отдать морфий или не отдать? Но это уже не имеет значения. Он даже не слышит, когда к нему обращается Соня. У вас же получается, что он решил не умирать, отдать лекарство и начать новую жизнь. Это очень трудное и важное место, здесь Войницкий как бы замолкает, целиком погружается в себя. Начинается большая зона молчания. *(Лаврову.)* Вы начинаете в своей обычной, иронической манере, но со слов о том, что они стали такими же пошляками, как все, вы должны говорить очень серьезно, как никогда.

1 апреля 1982 года Репетиция четвертого действия.

Прощания здесь — прощания навсегда. Астров один, может быть, осознает это. Он простился с Еленой, теперь прощается с этим домом, с дядей Ваней, со своим столом, с Соней. Он теряет все. Долгое, долгое прощание. Будет работать, будет делать все, что делал до сих пор, пока не сопьется окончательно. А это для него неизбежно.

(Всем.) С завтрашнего дня начинаем прогоны всей пьесы. Постарайтесь не растерять то, что найдено, развивайте это, сохраняйте импровизационную форму.

Премьера спектакля «Дядя Ваня» состоялась 21 апреля 1982 года. Запись репетиций сделана Д. М. Шварц.

¶Спектакли и фильмы,
поставленные Г. А. Товстоноговым
СПЕКТАКЛИ

1933 \ «Предложение» А. Чехова. Художник Г. М. Волчинский,
композитор В. П. Бейер. Театр юного зрителя (русский). Тбилиси.

1934 «Женитьба» Н. Гоголя. Художник Г. М. Волчинский, композитор В. П. Бейер. Театр юного зрителя (русский). Тбилиси.

1935 «Музыкантская команда» Д. Дзля. Художник Г. М. Волчинский, композитор Г. Крутиков. Театр юного зрителя (русский). Тбилиси.

1936 «Голубое и розовое» А. Бруштейн. Художник Г. Гоциридзе, композитор Г. Крутиков. Театр юного зрителя (русский). Тбилиси.

«Великий еретик» И. Персонова и Г. Добржанского. Художник Г. Гоциридзе, композитор Г. Крутиков. Театр юного зрителя (русский). Тбилиси.

1937 «Троянский конь» Ф. Вольфа. Художник Г. Гоциридзе, композитор Г. Крутиков. Театр юного зрителя (русский). Тбилиси.

1938 «-Дети Ванюшина» С. Найденова. Художник Б. В. Локтин. Театр им. А. С. Грибоедова. Тбилиси.

1939 «Страшный суд» В. Шкваркина. Художник Б. В. Локтин. Театр им. А. С. Грибоедова. Тбилиси.

«Белеет парус одинокий» В. Катаева. Художник И. В. Штен-берг, композитор В. П. Бейер. Театр юного зрителя (русский). Тбилиси.

1940 «Беспокойная старость» Л. Рахманова. Художник Б. В. Локтин, композитор В. П. Бейер. Театр юного зрителя (русский). Тбилиси.

«Кремлевские куранты» Н. Погодина. Художник Б. В. Локтин, композитор В. П. Бейер. Театр им. А. С. Грибоедова. Тбилиси. «Сказка» М. Светлова. Художник Б. В. Локтин, композитор В. П. Бейер. Театр юного зрителя (русский). Тбилиси.

344

¶«Лжец» К. Гольдони. Художник Б. В. Локтин. Театральный институт. Тбилиси.

«Много шуму из ничего» У. Шекспира. Художник Б. В. Локтин, композитор В. П. Бейер. Театральный институт. Тбилиси.

1941 «Парень из нашего города» К. Симонова. Художник И. В. Штенберг. Театр им. А. С. Грибоедова. Тбилиси.

«Полководец Суворов» С. Бахтерева и А. Разумовского. Художник Б. В. Локтин, композитор В. П. Бейер. Театр им. А. С. Грибоедова. Тбилиси.

1942 «Школа злословия» В. Шеридана. Художник И. В. Штенберг, композитор В. П. Бейер. Театр им. А. С. Грибоедова. Тбилиси. «Голубое и розовое» А. Бруштейн. Художник Б. В. Локтин. Театр им. А. С. Грибоедова. Тбилиси.

«Ночь ошибок» О. Голдсмита. Художник Б. В. Локтин, композитор В. П. Бейер. Театр им. А. С. Грибоедова. Тбилиси. «Бабы сплетни» К. Гольдони. Художник Б. В. Локтин, композитор В. П. Бейер. Театральный институт. Тбилиси.

1943 «Ленушка» Л. Леонова. Художник В. В. Иванов, композитор В. П. Бейер. Театр им. А. С. Грибоедова. Тбилиси.

«Время и семья Конвей» Д.-Б. Пристли. Художник Мелеги. Театральный институт. Тбилиси.

«Бешеные деньги» А. Островского. Художник В. В. Иванов. Театр им. А. С. Грибоедова. Тбилиси.

1944 «На всякого мудреца довольно простоты» А. Островского. Художник Б. В. Локтин. Театральный институт. Тбилиси. «Собака на сене» Лопе де Веги. Художник И. В. Штенберг, композитор В. П. Бейер. Театр им. А. С. Грибоедова. Тбилиси. «Мещане» М. Горького. Художник Б. В. Локтин. Театральный институт. Тбилиси.

1945 «-Офицер флота» А. Крона. Художник Б. В. Локтин. Театр им. А. С. Грибоедова. Тбилиси.

«Лисички» Л. Хеллман. Художник И. В. Штенберг. Театр им. А. С. Грибоедова. Тбилиси.

1946 «Хозяйка гостиницы» К. Гольдони. Художник Б. В. Локтин. Театральный институт. Тбилиси.

«Давным-давно» А. Гладкова. Художник И. В. Штенберг, композитор В. П. Бейер. Театр им. А. С. Грибоедова. Тбилиси.

1947 «Победители» Б. Чирскова. Художник Э. В. Чарномский, композитор Е. Ф. Гировский. Казахский академический театр драмы. Алма-Ата.

«Победители» Б. Чирскова. Художник Э. В. Чарномский, композитор Е. Ф. Гировский. Русский драматический театр. Алма-Ата.

«Галантное свидание» Е. Гальперина. Студия Театра оперетты. Москва.

«Как закалялась сталь» по Н. Островскому. Художник К. Ф. Кулешов. Гастрольный реалистический театр. Москва.

1948 «О друзьях-товарищах» В. Масса и М. Червинского. (Спектакль поставлен совместно с М. Турчипович). Художник

345

¶С. С. Мандель, композитор М. Е. Табачников. Гастрольный реалистический театр. Москва.

1949 «Где-то в Сибири» И. Ирошниковой. Художник В. Е. Татлин. Центральный детский театр. Москва.

«Тайна вечной ночи» И. Луковского. (Спектакль поставлен совместно с А. А. Некрасовой). Художник В. В. Иванов, композитор В. А. Оранский. Центральный детский театр. Москва. «Где-то в Сибири» И. Ирошниковой. Художник В. В. Иванов. Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград. «Из искры...» Ш. Дадиани. Художники И. Н. Вускович и В. В. Иванов, композитор О. М. Евлахов. Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград.

1950 «Семья» И. Попова. (Спектакль поставлен совместно с В. С. Ефимовым). Художник В. В. Иванов. Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград.

«Испанский священник» Д. Флетчера. (Спектакль поставлен совместно с А. О. Гинзбург). Художник С. М. Юнович, композиторы О. М. Евлахов и С. Н. Митин. Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград.

«Студенты» В. Лившица. Художник С. С. Мандель, композитор К. К. Тихонов. Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград.

1951 «Свадьба с приданым» Н. Дьяконова. Художник В. В. Иванов. Дворец культуры им. С. М. Кирова. Ленинград.

«Русалка» А. С. Даргомыжского. Дирижер И. Э. Шерман, художник М. А. Григорьев. Оперная студия Дворца культуры им. С. М. Кирова. Ленинград.

«Каждый день» В. Полякова. Художник С. С. Мандель, композитор В. М. Маклаков. Театр эстрады. Ленинград. «Закон Ликурга» по Т. Драйзеру. Инсценировка Н. Базилевского. (Спектакль поставлен совместно с А. Г. Рахленко). Художник В. В. Иванов. Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград.

«Дорогой бессмертия» В. Брагина и Г. Товстоногова по книге Ю. Фучика «Репортаж с петлей на шее». (Спектакль поставлен совместно с А. Г. Рахленко). Художник В. В. Иванов. Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград. «Гроза» А. Островского. Художник Г. Н. Мосеев. Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград.

1952 «Шелковое сюзане» А. Каххара. (Спектакль поставлен совместно с В. С. Ефимовым). Художники Я. Т. Садовская и

А. Н. Тибилова, композитор В. В. Волошинов. Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград.

«Гибель эскадры» А. Корнейчука. Художник В. В. Иванов. Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград. «Обычное дело» А. Тари. Художник С. Мандель. Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград.

«Донбасс» Б. Горбатова. Художник С. С. Мандель. Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград.

1953 «Степная быль» Е. Помещикова и Н. Рожкова. Художник

В. В. Иванов, композитор О. М. Евлахов. Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград.
346

¶ **«Новые люди» по роману Н. Чернышевского «Что делать?».**

Инсценировка С. Заречной. (Спектакль поставлен совместно с В. С. Ефимовым).

Художник М. М. Лихницкая. Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград.

«Кто смеется последним» К. Крапивы. (Руководитель постановки). Режиссер Л. А. Белинский, художник С. С. Мандель, композитор М. Г. Фрадкин. Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград.

«На улице счастливой» 10. Принцева. Художник В. В. Иванов, композитор М. Г. Фрадкин. Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград.

«Поезд можно остановить» Ю. Маккола. Художник В. В. Иванов, композитор И. С. Коган. Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград.

«Помпадуры и помпадурши» по М. Салтыкову-Щедрину. Художник С. С. Мандель, композитор В. А. Маклаков. Театр комедии. Ленинград.

«Мать своих детей» А. Афиногенова. Художник М. М. Лихницкая, композитор В. А. Маклаков. Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград.

«Воскресенье в понедельник» В. Дыховичного и М. Слободского. Художник С. С. Мандель, композитор А. Н. Цфасман. Театр комедии. Ленинград.

«Первая весна» Г. Николаевой и Ст. Радзинского. Художник С. С. Мандель, композитор В. А. Маклаков. Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград. **«Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского.** Художник

А. Ф. Босулаев, композитор К. Караев. Академический театр драмы им. А. С. Пушкина. Ленинград.

«Униженные и оскорбленные» по Ф. Достоевскому. Художник

В. В. Дмитриев, композитор О. М. Евлахов. Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград.

«Три соловья, дом 17» Д. Добричанина. (Руководитель постановки). Режиссер А. Г. Рахленко. Художник С. С. Мандель, композиторы Н. С. Симонян и Ю. Г. Прокофьев. Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград.

«Шестой этаж» А. Жери. Художник В. Л. Степанов, композитор М. Е. Табачников. Большой драматический театр им. М. Горького. Ленинград.

«Безымянная звезда» М. Себастьяну. Художник С. С. Мандель, композиторы Н. С. Симонян и Ю. Г. Прокофьев. БДТ им. М. Горького. Ленинград.

«Когда цветет акация» Н. Винникова. Художник С. С. Мандель, композитор М. Е. Табачников. БДТ им. М. Горького. Ленинград.

«Второе дыхание» А. Крона. (Руководитель постановки). Режиссер Р. С. Агамирзян, художник Д. Ф. Попов. Академический театр драмы им. А. С. Пушкина. Ленинград.

«Лиса и виноград» Г. Фнгейредо. Художник Г. А. Товстоногов, композиторы Н. С. Симонян и Ю. Г. Прокофьев. БДТ им. М. Горького. Ленинград.

«Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского. Художник

Й. Свобода, композитор К. Караев. Национальный театр. Прага.

ЧССР.

347

¶ **«Идиот» по Ф. Достоевскому.** Композиция Д. М. Шварц и Г. А. Товстоногова. Художник М. М. Лихницкая, композитор И. И. Шварц. БДТ им. М. Горького. Ленинград. **«Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского.** (Руководитель постановки). Режиссер К. Казимир. Театр им. Ш. Петефи. Будапешт. ВНР.

1958 «Синьор Марио пишет комедию» А. Николаи. Художник В. Л. Степанов, композиторы Н. С. Симонян и Ю. Г. Прокофьев. БДТ им. М. Горького. Ленинград.

«Трасса» И. Дворецкого. Художник С. С. Мандель, композитор О. М. Евлахов. БДТ им. М. Горького. Ленинград.

1959 V «Варвары» М. Горького. Художник В. Л. Степанов, композитор

Н. Я. Любарский. БДТ им. М. Горького. Ленинград. «Пять вечеров» А. Володина. Художник В. Л. Степанов, композитор Н. Я. Любарский. БДТ им. М. Горького. Ленинград.

1960 «Гибель эскадры» А. Корнейчука. Художник В. В. Иванов. БДТ им. М. Горького. Ленинград.

«Семен Котко» С. Прокофьева. Художник С. С. Мандель, Академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова. Ленинград.

«Воспоминание о двух понедельниках» А. Миллера. Художник В. Л. Степанов, композитор Н. Я. Любарский. БДТ им. М. Горького. Ленинград.

«Иркутская история» А. Арбузова. Художник С. С. Мандель, композитор М. Е. Табачников. БДТ им. М. Горького. Ленинград.

1961 «Четвертый» К. Симонова. (Руководитель постановки). Режиссер Р. С. Агамирзян, художник В. Л. Степанов, композитор М. Е. Табачников. БДТ им. М. Горького. Ленинград. «Океан» А. Штейна. Художник С. С. Мандель, композиторы Н. С. Симонян и Ю. Г. Прокофьев. БДТ им. М. Горького. Ленинград.

«Не склонившие головы» Н. Дугласа и Г. Смита. Художник В. Л. Степанов, композитор И. И. Шварц. БДТ им. М. Горького. Ленинград.

«Моя старшая сестра» А. Володина. Художник В. Л. Степанов, композитор Н. Я. Любарский. БДТ им. М. Горького. Ленинград.

«Гром на улице Платанов» по Г. Роузу. Студия телевидения. Ленинград.

«Верность» О. Берггольц. Радиоспектакль. Ленинград.

1962 «Перед ужином» В. Розова. (Руководитель постановки). Режиссер В. С. Голиков, художник И. Ф. Масленников, композитор С. Е. Розенцвейг. БДТ им. М. Горького. Ленинград. «Палата» С. Алешина. Художник В. Л. Степанов, композитор Я. И. Вайсбурд. БДТ им. М. Горького. Ленинград.

«Горе от ума» А. Грибоедова. Художник Г. А. Товстоногов, композитор И. И. Шварц. БДТ им. М. Горького. Ленинград. «Божественная комедия» И. Штока. Художники М. А. Смирнов и М. С. Щеглов, композитор М. Е. Табачников. БДТ им. М. Горького. Ленинград.

1963 «Мститель» по Г. Вайзенборну. Студия телевидения. Ленинград.

348

¶ «Если позовет товарищ» по В. Конецкому. Центральная студия телевидения. Москва.

1964 «Еще раз про любовь» Э. Радзинского. Художник А. М. Яноко-пулос, композитор И. И. Шварц. БДТ им. М. Горького. Ленинград.

«Поднятая целина» по М. Шолохову. Инсценировка П. Демина. Художник С. С. Мандель, композитор М. Е. Табачников. БДТ им. М. Горького. Ленинград.

1965 «Зримая песня», спектакль-концерт. (Руководитель постановки). Государственный институт театра, музыки и кинематографии. Ленинград.

У «На всякого мудреца довольно простоты» А. Островского. Художник А. Дашевский. Театр «Вспулчесны». Варшава. ПНР. / «Три сестры» А. Чехова. Художник С. М. Юнович. АБДТ им. М. Горького. Ленинград.

1966 «Люди и мыши» Дж. Стейнбека. (Спектакль поставлен совместно с Р. С. Агамирзяном). Художник Э. С. Кочергин. Государственный институт театра, музыки и кинематографии. Ленинград.

«Сколько лет, сколько зим!» В. Пановой. Художник С. С. Мандель. АБДТ им. М. Горького. Ленинград.

«Мещане» М. Горького. Художник Г. А. Товстоногов, музыкальное оформление С. Е. Розенцвейга. АБДТ им. М. Горького. Ленинград.

1967 «Традиционный сбор» В. Розова. Художник С. С. Мандель, композитор М. Е. Табачников. АБДТ им. М. Горького. Ленинград.

«Лиса и виноград» Г. Фигейредо. (2-я редакция). Художник Г. А. Товстоногов, композиторы Н. С. Симонян и Ю. Г. Прокофьев. АБДТ им. М. Горького. Ленинград.

«Правду! Ничего, кроме правды!» Д. Аля. Художник А. М. Янокопулос, композитор С. Е. Розенцвейг. АБДТ им. М. Горького. Ленинград.

«Луна для пасынков судьбы» Ю. О'Нила. Художник С. М. Юнович, композитор С. Е. Розенцвейг. АБДТ им. М. Горького. Ленинград.

«Вестсайдская история» Л. Бернштейна и А. Лорентса. Государственный институт театра, музыки и кинематографии. Ленинград.

«Дело по обвинению» И. Хантера. Студия телевидения. Ленинград.

1968 ' «Идиот» по Ф. Достоевскому. (Руководитель постановки). Режиссер Е. Казанчян, художник С. Арутчан. Театр им. Г. Сун-дукяна. Ереван. У «Мещане» М. Горького. Художник Г. А. Товстоногов. Театр им. Ш. Руставели. Тбилиси.

1969 «Король Генрих IV» У. Шекспира. Художник Г. А. Товстоногов, композитор К. Караев. АБДТ им. М. Горького. Ленинград. «Правду! Ничего, кроме правды!» Д. Аля. (Спектакль поставлен совместно с Ю. Е. Аксеновым). Художник А. М. Янокопулос. Драматический театр. Калинин.

349

¶ «Вестсайдская история» Л. Бернштейна и А. Лорентса. Художник С. С. Мандель. Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград.

«Люди и мыши» Дж. Стейнбека. (Спектакль поставлен совместно с Р. С. Агамирзяном). Художник Э. С. Кочергин. Театр им. В. Ф. Комиссаржевской. Ленинград.

V «Униженные и оскорбленные» по Ф. Достоевскому. Художник М. М. Лихницкая, композитор О. М. Евлихов. Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград.

«Правду! Ничего, кроме правды!» Д. Аля. Художник А. М. Яно-копулос, композитор С. Е. Розенцвейг. Театр им. Леси Украинки. Киев.

1970 «Беспокойная старость» Л. Рахманова. Художник Б. В. Локтин, музыкальное оформление С. Е. Розенцвейга. АБДТ им. М. Горького. Ленинград.

«Защитник Ульянов» М. Еремина и Л. Виноградова. (Руководитель постановки). Режиссер Ю. Е. Аксенов, художник З. А. Зинченко. АБДТ им. М. Горького. (Малая сцена). Ленинград.

«Гибель эскадры» А. Корнейчука. Художник В. В. Иванов. Русский драматический театр им. А. В. Луначарского. Севастополь.

«Тоот, другие и майор» И. Эркена. Спектакль режиссерского курса Г. А. Товстоногова. Государственный институт театра, музыки и кинематографии. Ленинград.

«Третья стража» Г. Капралова и С. Туманова. Художник И. Г. Сумбаташвили, композитор И. И. Шварц, АБДТ им. М. Горького. Ленинград.

1971 «Тоот, другие и майор» И. Эркена. Художник В. Я. Левен-таль, музыкальное оформление С. Е. Розенцвейга. АБДТ им.

, М. Горького. Ленинград.

7 «Мещане» М. Горького. Художник Г. А. Товстоногов. Театр им. Ивана Вазова. София. ВНР.

«Выпьем за Колумба!» Л. Жуховицкого. (Спектакль поставлен совместно с Ю. Е. Аксеновым). Художник С. С. Мандель, композитор М. Е. Табачников. АБДТ им. М. Горького. Ленинград.

V «Три сестры» А. Чехова. Художник С. М. Юнович. Национальный театр. Хельсинки. Финляндия.

«Три рассказа» («Злоумышленник», «Дорогая собака», «Жених и папенька») А. Чехова. Студия телевидения. Хельсинки. Финляндия.

«Валентин и Валентина» М. Роцина (Руководитель постановки). Режиссер А. Г. Товстоногов, художник Э. С. Кочергин, музыкальное оформление С. Е. Розенцвейга. АБДТ им. М. Горького. Ленинград.

1972 V «Ревизор» Н. Гоголя. Художник Г. А. Товстоногов, костюмы и

суперзанавес по эскизам М. В. Добужинского, композитор С. М. Слонимский. АБДТ им. М. Горького. Ленинград. «Ханума» А. Цагарели. Русский текст и стихи Б. Рацера и В. Константинова. Художник И. Г. Сумбаташвили, композитор Г. А. Канчели. АБДТ им. М.

Горького. Ленинград.

1973 «Три рассказа» («Злоумышленник», «Дорогая собака», «Жених и папенька») А. Чехова. Студия телевидения. Ленинград.

350

¶IV «Ревизор» Н. Гоголя. Художник Г. А. Товстоногов, костюмы и суперзанавес по эскизам М. В. Добужинского, композитор С. М. Слонимский. Национальный театр. Будапешт. ВНР. «Общественное мнение» А. Баранги. Художник С. С. Мандель, композитор С. Е. Розенцвейг. АБДТ им. М. Горького. Ленинград.

v «Балалайкин и К°» по роману М. Салтыкова-Щедрина «Современная идиллия». Пьеса С. Михалкова. Художник И. Г. Сумба-ташвили, композитор Н. Я. Любарский. Театр «Современник». Москва.

1974 «Прошлым летом в Чулимске» А. Вампилова. Художник Э. С. Кочергин, музыкальное оформление С. Е. Розенцвейга. АБДТ им. М. Горького. Ленинград.

«Энергичные люди» В. Шукшина. Художник Э. С. Кочергин, музыкальное оформление С. Е. Розенцвейга. АБДТ им. М. Горького. Ленинград.

Праздничное представление на стадионе им. В. И. Ленина. Ленинград.

«Три мешка сорной пшеницы» по В. Тендрякову. Инсценировка Г. Товстоногова и Д. Шварц. Художник М. Б. Ивницкий, композитор В. А. Гаврилин. АБДТ им. М. Горького. Ленинград.

1975 «Протокол одного заседания» А. Гельмана. (Спектакль поставлен совместно с Ю. Е. Аксеновым). Художник Г. А. Товстоногов. АБДТ им. М. Горького. Ленинград.

V «История лошади» по повести Л. Толстого «Холстомер». Инсценировка М. Розовского, стихи Ю. Ряшенцева. Художник Э. С. Кочергин, композиторы М. Г. Розовский и С. Е. Веткин. АБДТ им. М. Горького. Ленинград.

1976 «Дачники» М. Горького. Художник Э. С. Кочергин, музыкальное оформление С. Е. Розенцвейга. АБДТ им. М. Горького. Ленинград.

1977 «Влияние гамма-лучей на бледно-желтые ногти» П. Зиндела.

Художник Э. С. Кочергин, музыкальное оформление С. Е. Розенцвейга. АБДТ им. М. Горького (Малая сцена). Ленинград.

V «Ревизор» Н. Гоголя. Художник Г. А. Товстоногов, костюмы и суперзанавес по эскизам М. В. Добужинского. «Штадттеатр». Дрезден. ГДР.

«Тихий Дон» по М. Шолохову. Сценическая композиция Г. Товстоногова и Д. Шварц. Художник Э. С. Кочергин, композитор С. М. Слонимский. АБДТ им. М. Горького. Ленинград.

1978 «Пиквикский клуб» по Ч. Диккенсу. Пьеса Н. Венкстерн. Художник Э. С. Кочергин, музыкальное оформление С. Е. Розенцвейга. АБДТ им. М. Горького. Ленинград.

V «Записки подлеца, им самим написанные» («На всякого мудреца довольно простоты») А. Островского. Художник Э. С. Кочергин, композитор И. И. Шварц. Национальный театр. Хельсинки. Финляндия.

«Жестокие игры» А. Арбузова. (Руководитель постановки). Режиссер Ю. Е. Аксенов, художник А. В. Орлов, музыка из произведений П. Башле. АБДТ им. М. Горького. Ленинград.

«Телевизионные помехи» К. Сакони. (Руководитель постановки). Режиссер Е. М. Арье, художник Д. А. Крымов. АБДТ им. М. Горького (Малая сцена). Ленинград.

351

¶1979 V «Идиот» по Ф. Достоевскому. Инсценировка и оформление

Г. А. Товстоногова, композитор И. И. Шварц. Театр «Талия». Гамбург. ФРГ.

«Мы, нижеподписавшиеся» А. Гельмана. (Спектакль поставлен совместно с К). Е. Аксеновым). Художник Э. С. Кочергин, музыкальное оформление С. Е. Розенцвейга. АБДТ им. М. Горького. Ленинград.

«Дон Карлос» Д. Верди. Художник Э. С. Кочергин. Международный оперный фестиваль. Постановка оперы осуществлена в Савонлинне. Финляндия.

1980 «Перечитывая заново». Сценарий Г. А. Товстоногова и Д. М. Шварц с использованием текстов из произведений А. Корнейчука, Н. Погодина, М. Шатрова, В.

Логинова. (Спектакль поставлен совместно с Ю. Е. Аксеновым). Художник Э. С. Кочергин. АБДТ им. М. Горького. Ленинград.

/ «Волки и овцы» А. Островского. Художник Э. С. Кочергин, музыкальное оформление С. Е. Розенцвейга. АБДТ им. М. Горького. Ленинград.

«Игра в карты» Д.-Л. Кобурна. Художник Д. Л. Боровский. АБДТ им. М. Горького. Ленинград.

1981 «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского. Художник Э. С. Кочергин, композитор С. Е. Розенцвейг. АБДТ им. М. Горького. Ленинград.

ц/ «Три сестры» А. Чехова. Художник Э. С. Кочергин, музыка из произведений С. В. Рахманинова. Югославский драматический театр. Белград. СФРЮ.

1982 V «Дядя Ваня» А. Чехова. Художник Э. С. Кочергин, музыкальное оформление С. Е. Розенцвейга. АБДТ им. М. Горького. Ленинград.

«Амадеус» П. Шеффера. Художник Э. С. Кочергин, музыкальное оформление С. Е. Розенцвейга. АБДТ им. М. Горького. Ленинград.

«Мачеха Саманишвили» по Д. Клдиашвили, пьеса Б. Рацера и В. Константинова. Художник И. Г. Сумбаташвили, композитор Г. А. Канчели. АБДТ им. М. Горького. Ленинград.

1983 V «Смерть Тарелкина» по мотивам комедии А. Сухово-Кобылина.

Опера-фарс А. Н. Колкера. Либретто В. М. Вербина. Художник Э. С. Кочергин. АБДТ им. М. Горького. Ленинград.

1984 «Киноповесть с одним антрактом» А. Володина. Художник Э. С. Кочергин, композитор В. С. Дашкевич. АБДТ им. М. Горького. Ленинград.

ФИЛЬМЫ

1960 «Лиса и виноград» по пьесе Г. Фигейредо. Художник Г. А. Товстоногов. Студия «Ленфильм».

1970 «Правду! Ничего, кроме правды!» Сценарий Г. Товстоногова п Ю. Аксенова по пьесе Д. Аля. Центральное телевидение.

1971 у «Мещане» по пьесе М. Горького. Телевизионное объединение студии «Ленфильм».

352

¶ Литературные работы Г. А. Товстоногова¹
книги

1. Современность в современном театре. Беседы о режиссуре. Л.; М., Искусство, 1962. 104 с.

Рец.: Смирнов-Несвицкий Ю. Современность в современном театре.— Звезда, 1963, № 6, с. 213—214.

2. Современность в современном театре. Беседа о режиссерском искусстве. Рига, Латгосиздат, 1964. 196 с. На латыш, яз.

То же. — Киев, Мистецтво, 1972. 124 с, ил. На укр. яз.

3. О профессии режиссера. М., ВТО, 1965. 270 с, ил.

Рец.: Рассказывает режиссер.—Смена, 1965, 30 июня, № 151; Янковский М. режиссерское призвание.— Веч. Ленинград, 1965, 17 авт., № 193; Любомудров М. Режиссер о себе.— Нева, 1965, № 12, с. 185—186; Рудницкий К. Редкая профессия.— Театр, 1966, № 2, с. 97—99; Анастасьев А. Искусство Товстоногова.—Лит. газ., 1966, 1 окт., № 116.

То же. — 2-е изд., доп. М., ВТО, 1967. 358 с, ил. То же. — Токио, 1969. В 2-х т. Т. 1 — 258 с. Т. 2 — 286 с. На яп. яз. То же,— София, Наука и искусство, 1970. 332 с. На болг. яз. То же. — М., Прогресс, 1972. 311 с, ил. На англ. яз. То же. — Тбилиси, Театр, о-во Грузии, 1975. 603 с, ил. На груз. яз. То же. — Гавана, Изд-во искусства и литературы, 1980. 501 с. На исп. яз.

То же. — Токио, 1983. В 2-х т. Т. 1 — 258 с. Т. 2 — 285 с. На яп. яз.

4. Круг мыслей. Статьи. Режиссерские комментарии. Записи репетиций. Л., Искусство, 1972. 287 с.

Рец.: Цимбал С. Режиссер обращается к читателю — Ленингр. правда, 1972, 3 марта, № 53; Меженков В. Студия мысли.— Театр, жизнь, 1972, № 18, с. 8—9; Анастасьев А. За

режиссерским столом,— Лит. обзор., 1973, № 5, с. 85—87; Ра-ди-ще-ва О. Проблемы современной режиссуры.— Театр, 1974, № 8, с. 88—90.

То же. — Будапешт, 1975. 445 с. На венг. яз.

То же, под назв.: Сорок лет режиссуры.— М., Прогресс, 1976. 397 с. На франц. яз.

То же.— М., Прогресс, 1981. 367 с. На финск. яз.

5. Классика и современность. Режиссерский замысел. Записи репетиций. М., Сов. Россия, 1975. 125 с.

6. Зеркало сцены. В 2-х т. Л., Искусство, 1980. Т. 1. О профессии режиссера. 303 с; Т. 2. Статьи. Записи репетиций. 311 с.

¹ В список включены почти все опубликованные литературные произведения и печатные выступления Г. А. Товстоногова, за исключением ряда заметок информационного характера.

353

¶Ред.: Потемкин В. Зеркало сцены.—Веч. Ленинград, 1982, 17 июля, № 164; ЗолотницкийД. Дело всей жизни.— Театр, жизнь, 1983, № 9, с. 23.

СТАТЬИ

1940

7. Октябрьская премьера нашего театра. — Заря Востока, 1940, 3 нояб., № 257.

«Кремлевские куранты» Н. Ф. Погодина в Тбилисском драматическом театре им. А. С. Грибоедова.

1950

8. Режиссер учится у жизни.— Театр, 1950, № 6, с. 74—82.

9. Режиссер читает пьесу.— Лит. газ., 1950, 5 авг., № 65.

10. Станиславский сегодня. — Сов. искусство, 1950, 9 дек., № 86.

1951

11. Режиссер и советская пьеса. — В кн.: Смотр спектаклей на современные темы. М., Искусство, 1951, с. 45—57.

12. Наш долг перед зрителем. — Смена, 1951, 26 авг., № 201.

13. Для советской молодежи. — Сов. искусство, 1951, 14 нояб., № 91.

14. Славный юбилей. — Веч. Ленинград, 1951, 28 нояб., № 278.

К 25-летию Ленинградского театра им. Ленинского комсомола.

1952

15. Театр и драматург. (Заметки режиссера).—Ленингр. правда, 1952, 23 апр., X° 97.

16. Широкие горизонты.— Известия, 1952, 21 сент., № 225.

17. О типическом в театральном искусстве.— Смена, 1952, 3 дек., № 285.

1953

18. Против дилетантства в театре.— В кн.: Типический образ на сцене. Сб. высказываний мастеров театра. М., Искусство, 1953, с. 115—129.

19. Режиссерский замысел.— В кн.: «Дорогой бессмертия» [В. Брагина и Г. Товстоногова]. Спектакль Ленинградского театра им. Ленинского комсомола. М., Искусство, 1953, с. 27—42.

20. Слово режиссера. — Ленинские искры, 1953, 25 июля, № 59.

«Новые люди» по Н. Г. Чернышевскому в Ленинградском театре им. Ленинского комсомола.

1954

21. Режиссер и драматург. — В кн.: Вопросы режиссуры. Сб. статей режиссеров советского театра. М., Искусство, 1954, с. 442—463.

22. В гостях у москвичей. Беседа... — Моск. комсомолец, 1954, 22 июля, № 147.

23. Путь к мастерству. — Моск. комсомолец, 1954, 11 авг., № 161.

24. Пять спектаклей. — Театр, 1954, № 10, с. 160—161.

Беседа о творческих планах Ленинградского театра им. Ленинского комсомола.

1955

25. О смелости режиссера. — Сов. культура, 1955, 28 апр., № 54.

26. Премьера. — Ленингр. правда, 1955, 1 мая, № 103.

«Мать своих детей» А. Н. Афиногенова в Ленинградском театре им. Ленинского комсомола.

354

¶27. Общественная трибуна. — Сов. культура, 1955, 1 сент., № 108.

28. Театр, в котором мечтают. [Беседа]. — Смена, 1955, 21 сент., № 224.

29. Драматург и театр. — Веч. Ленинград, 1955, 24 окт., № 252.

1956

30. Образ спектакля. — В кн.: «Оптимистическая трагедия». Пьеса Вс. Вишневского на сцене Ленинградского академического театра [драмы] им. А. С. Пушкина. Л.; М., Искусство, 1956, с. 51—72.

То же см. № 6, т. 2, с. 55—70.

31. Главная тема. — Нева, 1956, № 2, с. 138—141.

«Оптимистическая трагедия» В. В. Вишневского в Ленинградском академическом театре драмы им. А. С. Пушкина.

32. Человек или его копия? — Театр, 1956, Я° 2, с. 83—92.

33. Оправдаем доверие партии и народа. — Сов. культура, 1956, 28 февр., № 25.

34. Увлекательный спектакль. — Ленингр. правда, 1956, 10 июня, № 135. «Дундо Марое» М. Држича в Югославском драматическом театре (Белград).

35. В поисках своего пути. — Ленингр. правда, 1956, 26 июля, № 173.

36. «Чертов круг». — Правда, 1956, 31 авг., № 224. О кинофильме К- Бальхауза (ГДР).

1957

37. Единая цель. — Ленингр. правда, 1957, 5 мая, № 105. К Дню печати.

38. Каким будет юбилейный праздник на стадионе. — Смена, 1957, 12 июня, № 137.

Беседа о предстоящем театрализованном празднике, посвященном 250-летию Ленинграда.

39. Имя Горького обязывает. — Ленингр. правда, 1957, 29 авг., № 203.

40. Спектакли на советские темы. — Театр. Ленинград, № 30, И— 17 сент., с. 5.

Беседа о творческих планах БДТ им. М. Горького.

1958

41. От замысла к воплощению. (О работе режиссера). — Театр, жизнь, 1958, № 2, с. 17—21.

42. «Идиот». Инсценировка романа Ф. М. Достоевского в БДТ им. М. Горького. — Театр. Ленинград, 1958, № 5, 29 янв. — 4 февр., с. 7—8.

43. Пьеса Альдо Николаи на ленинградской сцене. — Ленингр. правда, 1958, 23 марта, № 70.

Беседа о спектакле БДТ им. М. Горького «Синьор Марио пишет комедию».

44. Премьеры одного театра. Записал В. Кулик. — Ленингр. правда, 1958, 29 марта, № 75.

Беседа о работе и творческих планах БДТ им. М. Горького.

45. Плоды творческого труда. — Ленингр. правда, 1958, 22 апр., № 94.

«Оптимистическая трагедия» В. В. Вишневского в Ленинградском академическом театре драмы им. А. С. Пушкина. К 200-му представлению.

46. Счастье художника. — Лит. газ., 1958, 10 июня, № 69.

О постановлении ЦК КПСС «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца».

47. Иннокентий Смоктуновский. — Театр, 1958, № 10, с. 11—12.

48. В ногу с современностью. — Сов. культура, 1958, 7 окт., № 120.

49. Молодежь нашего театра. — Театр. Ленинград, 1958, № 33, 15— 21 окт., с. 6—8.

50. Рождение нового мира. — Искусство кино, 1958, № 11, с. 5—7.

О кинофильме С. Д. Васильева «В дни Октября».

355

¶51. Общность интересов. — Сов. культура, 1958, 11 дек., № 147.

О работе с коллективом Пражского национального театра,

52. «Ромео и Джульетта». — Правда, 1958, 28 док., № 362.

Трагедия У. Шекспира в английском Шекспировском мемориальном театре.

1959

53. «Трасса» [И. М. Дворецкого] в БДТ им. М. Горького. — Театр. Ленинград, 1959, № 6, 4—10 февр., с. 7—8.

54. Традиции и планы. — Лит. жизнь, 1959, 13 февр., № 19.

55. За аншлаги! — Театр, 1959, № 4, с. 123—124.

56. «Пять вечеров» [А. М. Володина] в БДТ им. М. Горького. — Театр. Ленинград, 1959, № 17, 22—28 апр., с. 6.

57. Режиссура и современность. — Театр, 1959, № 5, с. 46—54. То же см. № 4, с. 48—58.

58. В театрах Парижа. Заметки режиссера. — Известия, 1959, 16 июля, № 167.

59. Воспеть доблесть современников. — Лит. и жизнь, 1959, 18 сент., № 112.

60. От замысла — к пьесе. — Лит. и жизнь, 1959, 15 нояб., № 136.

61. «Варвары» М. Горького в БДТ им. М. Горького. — Театр. Ленинград, 1959, № 43, 9-15 дек., с. 6.

1960

62. Режиссерский замысел. — В кн.: Полк обращается к потомству. «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского на сцене Ленинградского академического театра драмы им. А. С. Пушкина. Л.; М., Искусство, 1960, с. 67—115. В соавт. с Р. Агамирзяном.

63. Режиссерский замысел. — В кн.: Записки о театре. Л.; М., Искусство, 1960, с. 33—43.

64. Чехов в нашей жизни. — Театр, 1960, № 1, с. 86—87.

65. Открытое письмо Николаю Охлопкову. — Театр, 1960, № 2, с. 42—56. То же см. № 4, с. 86—109; На нем. яз. — В кн.: Sowjetische Regisseure
uber ihr Theater. Berlin, 1976, с. 71—93.

66. Первый соавтор режиссера. — Ленингр. правда, 1960, 9 февр., № 33.

О роли художника в театре.

67. «Иркутская история» А. Арбузова в БДТ им. М. Горького. — Театр. Ленинград, 1960, № 11, 9—15 марта, с. 10.

68. «Самый человечный человек». — Театр. Ленинград, 1960, № 16, 13—19 апр., с. 7.

Беседа о подготовке композиции, посвященной В. И. Ленину.

69. Режиссер в современном спектакле. — Худож. самодеят., 1960, № 5, с. 38-41; № 6, с. 10-13.

70. О тех, кто в зале. Заметки режиссера. — Известия, 1960, 24 мая, № 122.

71. Великий акт человеколюбия. — Сов. культура, 1960, 7 июня, № 67.

В связи с предложениями Советского правительства о всеобщем и полном разоружении.

72. Опера С. Прокофьева «Семен Котко». — Театр. Ленинград, 1960, № 24, 8—15 июня, с. 6.

О своей работе над постановкой оперы.

73. Театр и современность. — Сов. культура, 1960, 18 июня, № 72.

74. Непрофессиональность или недобросовестность? — Лит. газ., 1960, 26 июля, № 88. В соавт. с Ю. Завадским, П. Марковым, А. Поповым.

По поводу статьи Л. Барулиной «О тенденциях субъективизма в режиссуре».

356

¶75. Реплика [в связи с прошедшей дискуссией «Режиссура и современность»]. — Театр, 1960, № 9, с. 90—92.

76. Чего мы ждем от сессии Генеральной Ассамблеи ООН? [Ответ на анкету газ. «Сов. культура»]. — Сов. культура, 1960, 20 сент., № 112.

77. Ближайшая премьера Театра имени М. Горького. — Театр. Ленинград, 1960, № 35, 12—18 окт., с. 5.

Беседа о работе над пьесой А. Е. Корнейчука «Гибель эскадры».

1961

78. Современникам о современности. — Театр, жизнь, 1961, № 1, с. 2.
79. Cuba — si! Куба — да! — Веч. Ленинград, 1961, 27 янв., № 22.
80. Когда зритель доволен. — Известия, 1961, 10 февр., № 35.
81. К большому искусству. — Сов. культура, 1961, 16 февр., № 20.
82. «Не склонившие головы». К постановке киноповести [Н. Дугласа и Г. Смиты] в БДТ им. М. Горького. — Театр. Ленинград, 1961, № 12, 15—21 марта, с. 7.
83. До скорой повой встречи! — Театр. Москва, 1961, № 19, 4—10 мая, с. 4.
84. Классик и современник. Раздумья о театре А. М. Горького в 1961 году. (25 лет со дня смерти А. М. Горького. 1936—1961). — Театр, 1961, № 6, с. 97-102.
85. Современность и традиции. К гастролям Ленингр. БДТ им. М. Горького [в Киеве]. — Правда Украины, 1961, 5 июля, № 157, с. 4.
86. Все о театре. — Известия, 1961, 23 июля, № 174.
К выходу первого тома «Театральной энциклопедии».
87. Быть современным, раскрывать новое. — Веч. Ленинград, 1961, 9 сент., № 214.
88. Сливаясь с трудом народа. — Театр, жизнь, 1961, № 18, с. 4.
89. Что есть современность? — Театр, жизнь, 1961, № 19, с. 10—13.
90. «Океан» [А. П. Штейна в БДТ им. М. Горького]. — Театр. Ленинград, 1961, № 35, 17-24 окт., с. 5.
91. О новом — по-новому. — Сов. культура, 1961, 9 дек., № 147. То же, с изм., см. № 4, с. 79—85.
92. Современность в театре. — Ленингр. правда, 1961, 10 дек., № 289.
93. Заряд большой силы. — Веч. Ленинград, 1961, 31 дек., № 307.
О «Горе от ума» А. С. Грибоедова.
- 1962
94. Заметки режиссера. — В кн.: Плучек, Товстоногов, Акимов — театральной самодеятельности. М., Искусство, 1962, с. 35—77.
95. Убрать заградительные знаки. — Искусство кино, 1962, № 2, с. 112—118.
96. День нашей жизни. Что вы делали, о чем вы думали 27 октября 1961 года? [Ответы на вопросы редакции журнала «Театр»]. — Театр, 1962, № 2, с. 65-67.
97. Мыслить, чувствовать, любить... Заметки режиссера. — Лит. газ., 1962, 17 февр., № 21.
98. Палитра художника. [Беседа]. — Моск. правда, 1962, 9 марта, № 58.
99. Проблемы современной режиссуры. — Театр, жизнь, 1962, № 5, с. 12—15; № 8, с. 18-19; № 9, с. 21-23; № 13, с. 18—21; № 14, с. 12-13; № 18, с. 22-23; № 22, с. 24-25; № 23, с. 22-23.
100. «Божественная комедия» [И. В. Штока] в БДТ им. М. Горького. Беседа... — Театр. Ленинград, 1962, № 24, 6—12 июня, с. 4.
101. Пьеса «Идеалистка» и ее герои. — Худож. самодеят., № 8, с. 60.
Послесловие к пьесе А. М. Володина.
- 357
- ¶ 102. Я — за «медленное кино». — Лит. газ., 1962, 2 авг., № 91.
103. Станиславский сегодня. — Театр, 1962, № 12, с. 63—65. То же см. № 4, с. 110—113.
104. И я решил стать дебютантом... — Сов. культура, 1962, И док., № 148.
105. Вечно живая проблема. — Сов. культура, 1962, 25 дек., № 154.
- 1963
106. Художник театра С. Мандель. — В кн.: Художники Ленинграда. Л., Художник РСФСР, 1963, с. 16.
107. Время Станиславского. — Известия, 1963, 17 янв., № 14. То же, с изм., см. № 6, т. 1, с. 35—43.
108. Самый точный компас. — Моск. комсомолец, 1963, 17 янв., № 12.
К 100-летию со дня рождения К. С. Станиславского.
109. За дружбу с телевидением. [Беседа]. — Лит. газ., 1963, 19 сент., № 113.
- 1964

110. Театр и кино. — В кн.: Вопросы киноискусства. Ежегод. историко-теоретич. сб. Вып. 8. М., Наука, 1964, с. 73—85.
 111. Пьеса, актер, зритель. Записал Ю. Голубенский. — Смена, 1964, 5 февр., № 30.
 112. Шекспир в моей жизни. — Театр, 1964, № 4, с. 99—100.
 113. Спектакли, актеры, роли... Записала Г. Петрова. — Моск. правда, 1964, 21 мая, № 119. К гастролям БДТ им. М. Горького в Москве.
 114. «Воспитывать в театре». — Театр, жизнь, 1964, № 19, с. 13.
О репертуарных планах АБДТ им. М. Горького.
 115. В Париже и на юге Франции. — Ленингр. правда, 1964, 11 нояб., № 266.
 116. Четырехсотое представление пьесы Вс. Вишневского. [«Оптимистическая трагедия» в Ленинградском академическом театре драмы им. А. С. Пушкина]. — Театр. Ленинград, 1964, № 41, 25 нояб. — 1 дек., с. 5-7.
 117. Режиссер и судьба театра. — Сов. Россия, 1964, 18 дек., № 297.
- 1965**
118. Центральная проблема. — Театр, 1965, № 1, с. 26—32. То же см. № 4, с. 68—78.
 119. В русле главной темы, — Театр, жизнь, 1965, № 4, с. 8.
К 10-летию со дня постановки спектакля «Оптимистическая трагедия» В. В. Вишневского в Ленинградском академическом театре драмы им. А. С. Пушкина.
 120. Новорожденный с Таганки. — Веч. Ленинград, 1965, 9 апр., № 83.
К гастролям Московского театра драмы и комедии [на Таганке].
 121. Революционные мечтатели. — Культура и жизнь, 1965, № 5, с. 22—23.
О «Поднятой целине» М. А. Шолохова.
 122. В начале пути. — Сов. культура, 1965, 17 июля, № 71.
О подготовке режиссерских кадров в Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии.
 123. Осмысление таланта. — Театр, 1965, № 7, с. 74—75.
 124. Мера гражданственности. — Театр, 1965, № 8, с. 3—7.
 125. Жизнь, пьеса, спектакль, — Лит. газ., 1965, 7 авг., № 93.
- 358
- ¶126. Интервью с поздравлением. На проводе — Варшава. Записала Э. Юлина. — Смена, 1965, 13 окт., № 241.
Беседа по телефону с Г. А. Товстоноговым по случаю его 50-летия.
- 1966
127. О методе действенного анализа. — Клуб и худож. самодеят., 1966, № 1, с. 15—17; № 2, с. 26—28.
Беседа на творческой встрече режиссеров народных театров, клубов и Дворцов культуры железнодорожников в Ленинграде.
 128. Письмо в редакцию. — Театр, 1966, № 3, с. 64.
По поводу статьи режиссера Г. Георгиевского «Как я оказался на лестнице».
 129. О «Современнике» говорят. (К 10-летию со дня основания театра-студии) — Театр, 1966, № 4, с. 37—38.
 130. Возвращение князя Мышкина. — Ленингр. правда, 1966, 3 апр., № 78.
К возобновлению спектакля «Идиот» по Ф. М. Достоевскому на сцене АБДТ им. М. Горького.
 131. Вечное беспокойство. (Перед гастролями). — Сов. культура, 1966, 26 апр., № 50, с. 2.
 132. К новым зрителям. — Культура и жизнь, 1966, № 5, с. 20—22.
 133. Доброе соперничество. — Лит. газ., 1966, 21 мая, № 59.
 134. «Гастроли проходят успешно». (На проводе — Париж). Записала Т. Сатыр. — Веч. Ленинград, 1966, 26 мая, № 121.
Беседа по телефону о гастролях АБДТ им. М. Горького в Париже.
 135. Ощущение времени. — Неделя, 1966, 21—27 авг., № 35, с. 8—9.

Рец. на «н.: Со л о в ь е в а И. Н. Спектакль идет сегодня. М., Искусство, 1966.

136. Уйдут ли «телекиты» в плавание?— Смена, 1966, 17 сент., № 219. То же. — В кн.: Зарницы. М., Молодая гвардия, 1969, с. 146—148.

137. Что современно? — Неделя, 1966, 27 нояб.— 3 дек., № 49, с. 8.

138. Слово о мастерстве. — Правда, 1966, 30 дек., № 364.

1967

139. Горький и современность. — В кн.: Работа над горьковским спектаклем. М., Искусство, 1967, с. 58—79.

140. Завидую предыдущему оратору. — Лит. газ., 1967, 4 янв., № 1, с. 12.

О проблемах режиссуры и театральной критики.

141. Условимся об условиях. — Журналист, 1967, № 2, с. 36; с. 42—43. В соавт. с Г. Козинцевым, Н. Лордкипанидзе.

142. Ненавижу среднее искусство. Записал В. Хотулев. — Смена, 1967, 3 февр., № 29.

143. Билет в 110-й ряд. .. — Сов. культура, 1967, 4 апр., № 39, с. 1—3.

144. То, что волнует меня... Записала С. Юзина.— Труд, 1967, 23 июня, № 145.

О подготовке АБДТ им. М. Горького к юбилею Великой Октябрьской социалистической революции.

145. Классики — драматурги современные!—Театр, 1967, № 7, с. 48—49.

146. Право называться артистом. Открытое письмо выпускникам театральных вузов. — Театр, жизнь, 1967, № 13, с. И.

147. История учит... — Веч. Ленинград, 1967, 1 июля, № 152.

О создании БДТ им. М. Горького.

148. Гражданский долг театра. — Ленингр. правда, 1967, 3 сент., № 208.

149. Большой драматический имени Горького. — Театр, жизнь, 1967, № 18, с. 20.

1968

¶150. Театр, кино, литература. Записала С. Бахметьева. — Сов. кино, 1967, 30 сент., № 39.

151. Круг мыслей. — Сов. культура, 1967, 30 сент., № 116, с. 4.

152. Круг мыслей. — Театр, 1967, № 10, с. 34—42. То же см. № 4, с. 18—32.

153. Традиции и новаторство. — Театр, жизнь, 1967, № 24, с. 6—7.

1968

154. [О традиционном и современном в театральном искусстве]. — В кн.: Фестивали искусств СССР. [М., 1968, с. 52.]

155. [Предисловие]. — В кн.: Театр имени Горького. Л., Искусство, 1968, с. 3-6.

156. Большой драматический.— Сов. женщина, 1968, № 1, с. 14—15.

157. Классика и чувство времени. Заметки режиссера. — Нева, 1968, № 1, с. 193—199.

То же см. № 4, с. 151—162.

158. Мой Горький. — Театр, 1968, № 3, с. 4—13.

То же, на нем. яз.—Theater der Zeit, 1968, N 9, S. 15—19.

159. Памяти друга [В. П. Полицеймако]. — Театр, 1968, № 3, с. 145.

160. Прикосновение к первоисточнику.— Лит. газ., 27 марта, № 13, с. 8. О сценическом воплощении пьес М. Горького.

161. Герой — человек нового деяния. — Молодежь Грузии, 1968, 1 мая, № 51.

Беседа о постановке пьесы М. Горького «Мещане» в Тбилисском грузинском театре им. Ш. Руставели.

162. Возвысить до подвига. — Коме, правда, 1968, 14 мая, № НО.

163. Искать основу. — Горьковский рабочий, 1968, 24 мая, № 120.

О постановках пьес М. Горького.

164. Двенадцать лет театра. — Ленингр. правда, 1968, 2 июня, № 129.

К гастролям в Ленинграде московского театра «Современник».

165. Он был провидцем в искусстве. Об Андрее Михайловиче Лобанове. — Театр, 1968, №

7, с. 50—52.

То же, под загл.: Об Андрее Михайловиче Лобанове, см. № 4, с. 163-164.

166. 1968 год — год Горького. — Театр, 1968, № 9, с. 19.

Сокр. стеногр. выступления на конференции по итогам фестиваля спектаклей по пьесам М. Горького.

167. Рыцарь театра. — Веч. Ленинград, 1968, 7 сент., № 210.

Памяти Н. П. Акимова.

168. Это общенародное признание. — Сов. эстрада и цирк, 1968, № 10, с. 12.

К присвоению А. И. Райкину звания народного артиста СССР.

169. Про это. (Московскому Художественному — 70 лет). — Театр, 1968, № 10, с. 20-31.

То же, под загл.: Про это. (1968). — В кн.: Московский Художественный театр в советскую эпоху. Материалы и документы. 2-е изд., доп. М., Искусство, 1974, с. 383—388.

То же см. № 4.

170. Призвание театра. (Заметки о театральном искусстве). — Правда,

1968, 11 окт., № 285.

1969

171. Театр на всю жизнь. — В кн.: Вам отвечает артист. (Книга-интервью). М., Молодая гвардия, 1969, с. 108—114.

Беседа с Г. А. Товстоноговым и А. Г. Товстоноговым о профессии режиссера.

360

¶172. 50 лет в искусстве... — Сов. культура, 1969, 11 янв., с. 3. В со-авт. с Д. Граниным, Ю. Толубеевым.

О М. О. Янковском.

173. Проверка временем. — Сов. культура, 1969, 15 февр., № 20, с. 3.

174. Письмо десятое, в котором главный режиссер рассказывает о традициях театра. — Ленингр. правда, 1969, 25 февр., № 48.

175. Черкасов. Воспоминания. — Аврора, 1969, № 5, с. 72—75. То же, с изм., под загл.: Черкасов, см. № 4, с. 65—70.

176. Давайте знакомиться. К приезду Ленинградского академического БДТ им. М. Горького [на гастроли в Архангельск]. — Правда Севера, 1969, 25 мая, № 120.

177. Встреча с Шекспиром. — Неделя, 1969, 23—29 июня, № 26, с. 12—13.

О работе над спектаклем «Король Генрих IV».

178. Вечно молодой! — Сов. культура, 1969, 12 июля, № 82. (Ю. А. Завадскому — 75 лет).

179. Собрание коммунистов мира. Человек. Искусство. — Театр, 1969, № 9, с. 3-5.

К Международному совещанию коммунистических и рабочих партий в **Москве**.

То же см. № 4, с. 43—47.

180. «Право на настоящее искусство». — Коме, правда, 1969, 6 нояб., № 260.

181. Каждый вечер в 7.30... — Ленингр. правда, 1969, 21 нояб., № 274.

1970

182. «Король Генрих IV» [У. Шекспира]. Подготовительные заметки к спектаклю. — Театр, 1970, № 2, с. 68—78.

183. Заметки для себя. — Театр, 1970, № 4, с. 21, 24—25, 28—29, 32. То же см. № 4, с. 33—41.

То же, на нем. яз. — В кн.: Sowjetische Regisseure uber ihr Theater, S. 139-150.

184. Премьеры года. [Беседа]. — Ленингр. правда, 1970, 10 окт., № 239.

185. Открытие человека. — Известия, 1970, 17 окт., № 246.

О кинофильме Г. А. Панфилова «Начало».

1971

186. [Выступление на XII съезде ВТО. Стеногр.]. — В кн.: Материалы XII съезда Всероссийского театрального общества. 12—14 мая 1970 г. М., [ВТО], 1971, с. 115-119.

187. Наша анкета. Деятели современной культуры о Достоевском. — В кн.: Достоевский и его время. Л., Наука, 1971, с. 14—16.

188. О режиссерской смене. — В кн.: Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. Л., Лен. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии, 1971, с. 23—30.
189. Творчество — организация — техника. — В кн.: Экономика и организация театра. Вып. 1. Л., Искусство, 1971, с. 26—27.
190. Сегодняшний день советского театра. — Полит, самообразование, 1971, № 1, с. 43—50.
191. Каждый раз заново. — Сов. культура, 1971, 1 янв., № 1, с. 4.
О репетициях спектакля по пьесе И. Эркена «Тоот, другие и майор».
192. Режиссер и жизнь. — Труд, 1971, 17 янв., № 14.
193. С берегов Невы. К гастролям Ленинградского академического БДТ им. - М. Горького [в Куйбышеве]. — Волжская коммуна, 1971, 29 июня, № 149.
- 361
- ¶194. Призыв к правде. — Аврора, 1971, № 8, с. 73—74.
О значении творчества Ф. М. Достоевского.
195. Режиссер — актер — образ. — Театр, 1971, № 10, с. 51—58.
То же, на нем. яз. — В кн.: Sowjetische Regisseure uber ihr Theater, S. 150—156.
196. Na posiedke s G. A. Tovstonogovom. [Беседа]. — Film a divadlo, Bratislava, 1971, N 23, S. 24—25.
197. Слова приветствия. Центральному детскому — полвека. — Театр, жизнь, 1971, № 24, с. 9.
- 1972**
198. Годы учения. — Театр, 1972, № 2, с. 15—16.
199. Начало начал. — Сов. Россия, 1972, 16 февр., № 39.
200. Вчера, сегодня, всю жизнь... — Сельская молодежь, 1972, № 3, с. 29-31.
201. БДТ. Визитная карточка. (К гастролям театра в Петрозаводске). [Беседа]. — Ленинская правда, Петрозаводск, 1972, 23 апр., № 96.
202. Прокладывать новые тропы. Записал Б. Метлицкий. — Веч. Ленинград, 1972, 25 апр., № 97.
203. Фантастический реализм Гоголя. — Сов. культура, 1972, 23 мая, № 62.
204. Диалог о театре. Драматург В. Розов — режиссер Г. Товстоногов. Записал Г. Цитриняк. — Лит. газ., 1972, 28 июня, № 26, с. 8.
205. И классика, и современность. [Беседа] — Веч. Москва, 1972, 11 июля, № 160.
206. Ленинградцы в Москве. [Беседа]. — Сов. культура, 1972, 13 июля, № 84, с. 3.
207. Заговор единомышленников. — Театр, жизнь, 1972, № 14, с. 10—11.
208. Театр не кончится никогда. — Культура и жизнь, 1972, № 8, с. 22—27.
209. Георгий Товстоногов ставит «Мещан». [Беседа]. — Сов. экран, 1972, № 12, с. 6—7.
То же. — В кн.: Экран. 1972—1973. М., Искусство, 1974, с. 135—139.
210. Самое благородное дело на земле. — Театр, жизнь, 1972, № 15, с. 5.
Выступление на 4-м пленуме правления ВТО.
211. «Ханума» [А. А. Цагарели в БДТ им. М. Горького]. — Театр. Ленинград, 1972, № 43, 14—20 дек., с. 6.
- 1973
212. Актер и персонаж. — В кн.: Лебедев Е. А. Мой Бессеменов. М., Искусство, 1973, с. 3—10.
213. Знаменательное событие. — В кн.: Рачия Каплянян. Ереван, Ай-астан, 1973, с. 114.
Поздравительная телеграмма к открытию Ереванского молодежного драматического театра-студии.
214. Организация творческого процесса в театре. — В кн.: Экономика и организация театра. Вып. 3. Л., Искусство, 1973, с. 26—35.
215. [Послесловие]. — В кн.: Чехов А. П. Избранные произведения. В 2-х т. Пьесы. М., Прогресс, 1973. Т. 2, с. 245—254. На англ. яз.
216. Парадокс о зрителе. — Лит. газ., 1973, 23 мая, № 21, с. 8.

217. Художник и сцена. [Беседа]. — Веч. Свердловск, 1973, 21 июля, №168.

218. Кирилл Лавров — народный артист. [Беседа]. — Заря Востока, 1973, 24 авг., № 198.
362

¶219. Билет в 10-й ряд. Записала Н. Селезнева. — Телевидение. Радиовещание, 1973, № 9, с. 10—12.

Беседа о взаимоотношениях театра и телевидения.

То же. — В кн.: Наш друг — телевидение. Мастера советской культуры о ТВ. М., Искусство, 1978, с. 71—79.

220. Театр — это радость! Записал Б. Григорьев. — Веч. Ленинград, 1973, 28 сент., № 228.

221. Продолжение следует. Записала М. Ильина. — Лен. правда, 1973, 28 сент., № 228.

1974

222. Дарить себя людям. — В кн.: Белые ночи. Л., Лениздат, 1974, с. 43-51.

223. О театре. — В кн.: Ленинградский академический Большой драматический театр им. М. Горького. Л., Искусство, 1974, с. 3—6.

224. Вечные искания. — Театр, 1974, № 2, с. 116—117.

О кн.: Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского. 1898—1917. М., Наука, 1973.

225. «Не боюсь отстать от молодых...». Записала Л. Будашевская. — Аврора, 1974, № 5, с. 54—57.

226. Смелость театра. Записал Л. Тимофеев. — Молодой коммунист, 1974, № 5, с. 86-90.

227. Пегас — лошадка упрямая. К первому смотру творческой молодежи Ленинграда. — Веч. Ленинград, 1974, 23 мая, № 118.

228. Театр — клуб — зритель. Записал М. Павлович. — Клуб и худож. самодеят., 1974, № 12, с. 2—5.

229. Люблю кино медленное. Записала Л. Будашевская. — Сов. экран, 1974, № 12, с. 14.

230. Только поиск! К гастроллям Ленинградского БДТ им. М. Горького [в Ташкенте]. — Правда Востока, 1974, 1 сент., № 204.

1975

231. Профессиональность — залог художественности. — В кн.: Рождение спектакля. М., Знание, 1975, с. 10—19.

232. Сцена и мода. Беседа между А. Райкиным и Г. Товстоноговым. Записал Л. Сидоровский. — Неделя, 1975, 13—19 янв., № 3, с. 6—7.

233. Большой драматический театр им. М. Горького — зрителям. — Театр. Ленинград, 1975, № 3, 16—22 янв., с. 3—4.

234. Актер в театре и кино. [Беседа]. — Голос Риги, 1975, 18 февр., №41.

235. Артист и гражданин. — Коме, правда, 1975, 12 марта, № 59. О Е. 3. Копеляне.

236. Шолохов в моей жизни. Записал Э. Яснец. — Театр, 1975, № 5, с. 129—130.

237. «О поиске, который мы ведем». Накануне гастролей. — Веч. Кишинев, 1975, 21 июня, № 144.

238. Зритель — судья и друг. [Беседа]. — Рабоч. газ., Киев, 1975, 29 июня, № 152.

239. «Гражданственность — талант нелегкий...» [Беседа]. — Молодежь Молдавии, 1975, 5 июля, № 80.

240. Полтора часа с Товстоноговым. Записала В. Львовская. — Сов. Молдавия, 1975, 13 июля, № 162.

241. Что полезно театру? — Театр, 1975, № 9, с. 45—46.

242. Судьба трудная, счастливая... — Сов. Россия, 1975, 18 сент., № 218.

363

¶243. «История лошади». — Театр. Ленинград, 1975, № 40, 21—27 нояб., с. 8.

Беседа о работе над спектаклем по повести Л. Н. Толстого «Холстомер».

244. Движущееся искусство сцены. — Вопр. лит., 1975, № 12, с. 175—178.

1976

245. Две встречи. — В кн.: Николай Черкасов. М., ВТО, 1976, с. 347—354.

246. Необычное заседание парткома. — В кн.: Гельман А. И. Премия. Киносценарий. М., Искусство, 1976, с. 5—11.
247. О книге М. Кнебель. — В кн.: Кнебель М. О. Поэзия педагогики. М., ВТО, 1976, с. 5—9.
248. О театре. — В кн.: Ленинградский ордена Трудового Красного Знамени академический Большой драматический театр имени М. Горького. Л., Искусство, 1976, с. 3—6.
249. Предисловие. — В кн.: Баранга А. «Образумься, Христофор», «Общественное мнение», «Ради общего блага». Пьесы. М., Прогресс, 1976, с. 5-11.
250. Regie-das ist ein Beruf.— In: Sowjetische Regisseure über ihr Theater, S. 94—105.
То же см. № 3, с 36—43.
251. Der Regisseur und die Zeit,—Ibid., S. 106—125. То же см. № 3, с 44—57; № 6, с. 74—87.
252. Theater und Film.— Ibid., S. 125-139. То же см. № 3, с 58—69.
253. Трепетная душа театра. Записал Д. Струженцов. — Труд, 1976, 4 янв., № 2.
254. ..И радость бытия.— Коме, правда, 1976, 27 янв., № 21.
О творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина.
255. Постигание.— Сов. Россия, 1976, 27 янв., № 21.
К 150-летию со дня рождения М. Е. Салтыкова-Щедрина.
256. Театр прозы и проза театра. (Диалог критика и режиссера).— Лит. обозр., 1976, № 2, с. 92—96. В соавт. с А. Свободным.
То же. — В кн.: Свободин А. И. Диалоги о современном театре. М., Знание, 1979, с. 6—15.
257. Испытание временем. (Слово о «Современнике»).— Театр, 1976, № 4, с. 69-74.
К 20-летию московского театра «Современник».
258. Проблемы чрезвычайной важности.— Сов. культура, 1976, 13 июля, №56, с. 4.
259. Поэзия педагогики. — Сов. Россия, 1976, 23 сент., № 224.
О кн.: К н е б е л ь М. О. Поэзия педагогики. М., ВТО, 1976.
260. Почему я ставлю «Тихий Дон» [М. А. Шолохова]. Записал Л. Сидоровский. — Смена, 1976, 22 окт., № 249.
- 1977**
261. Призвание театра,— В кн.: Вопросы театра. М., ВТО, 1977, с. 40—65. То же, с изм., см. № 6, т. 2, с. 3—14.
262. Талант. — В кн.: Павел Луспекаев. Воспоминания об актере. Л., Искусство, 1977, с. 37—40.
263. Глубина чувств. — Сов. Россия, 1977, 13 янв., № И. К 60-летию Е. А. Лебедева.
264. Новые имена — будущее театра. Записала О. Сердобольская. — Веч. Ленинград, 1977, 11 марта, № 58. .
265. Большой драматический. — Кн. обозр., 1977, 25 марта, № 12, с. 11.
364
- ¶266. Не правдоподобие — правда образа. — Театр, 1977, № 4, с. 16—22.
267. Памяти Завадского.— Неделя, 1977, 4—10 апр., № 14, с. 5.
268. Ожидание. Записала О. Кучкина. — Коме, правда, 1977, 19 мая, № 117.
О молодых режиссерах.
269. Друзья встречаются вновь.— Веч. Москва, 1977, 9 июня, № 134, с. 3. К гастроллям АБДТ им. М. Горького в Москве.
270. Станиславский сегодня. — Сов. культура, 1977, 26 июля, № 60, с. 5.
271. Вместе, но параллельно. — Театр, 1977, № 8, с. 112—113. (Театр и наука: проблемы взаимосвязи. Обсуждение).
272. «Чувствовать дыхание времени». Записал Ю. Рыбаков. — Моск. комсомолец, 1977, 23 сент., № 224.
273. Наш друг Олег Ефремов.—Коме, правда, 1977, 9 окт., № 237.
274. Чувство театра. (К 40-летию Ал. Вампилова). — Театр, 1977, № 12, с. 76.
275. Про иглу и верблюда. О «секретах» режиссерского мастерства. Диалог: Товстоногов

- Г. — Товстоногов А. Записал Г. Цитриняк. — Лит. газ., 1977, 14 дек., № 50, с. 8.
1978
276. Театр и перекресток искусств. — В кн.: Взаимодействие и синтез искусств. Л., Наука, 1978, с. 68—80.
277. Талант добрый и строгий.—Сов. культура, 1978, 21 февр., № 16, с. 4. Памяти С. Л. Цимбала.
278. ВТО в нашей жизни.— Театр, 1978, № 3, с. 12.
К 100-летию Всероссийского театрального общества.
279. Природа чувств. «Что делает спектакль современным?» — Сов. культура, 1978, 21 марта, № 24, с. 4.
280. Сценический хронотоп? — Театр, 1978, № 7, с. 83—84.
281. Академический Большой драм, театр им. М. Горького. — Веч. Ленинград, 1978, 13 сент., № 212.
Беседа о творческих планах театра.
282. Юбилейная афиша Большого драматического. — Смена, 1978, 20 сент., № 216.
283. To so zmienne i to so trawafe.— Dialog, 1978, N 10, s. 107—116. Aut.: G. Towstonogow, E. Axer, T. Koenig.
284. Завещано векам. Художник и время. — Правда, 1978, 18 нояб., № 322.
285. Мгновения чуда. — Лит. газ., 1978, 27 дек., № 52, с. 8.
О К- С. Станислазском.
- 1979
286. Голос Шукшина. — В кн.: О Шукшине. Экран и жизнь. М., Искусство, 1979, с. 303—307.
287. Богатство души. — Сов. культура, 1979, 12 янв., № 4, с. 4.
Памяти А. З. Юфита.
288. Слышать время.—Смена, 1979, 11 февр., № 36.
К 60-летию АБДТ им. М. Горького. Ответ на вопрос газеты: «Чем вам дорог ваш театр?».'
— - ~
289. Рожденный революцией. — Веч. Ленинград, 1979, 27 апр., № 98.
К 60-летию АБДТ им. М. Горького.
290. О нашем друге. — Театр, 1979, № 5, с. 120—121. В соавт. с К. Лавровым, Э. Гугушвили, Л. Свободным и др.
Памяти А. З. Юфита.
- 365
- ¶291. О Я. С. Фельдмане. — Театр, 1979, № 6, с. 104—105. В соавт. с К. Яшеном, А. Салынским, Т. Турсуновым и др.
292. О «третьем ките». — Лит. газ., 1979, 25 июля, № 30, с. 6.
К 50-летию со дня рождения В. М. Шукшина.
293. Начало гражданское — начало художественное. — Коммунист, 1979, № И, с. 76—84.
294. Постигание. — Сов. Россия, 1979, 8 июля, № 156.
Отрывок из записи репетиций пьесы А. В. Вампилова «Прошлым летом в Чулим-ске».
295. Природа чувств.— Театр, 1979, № 10, с. 43—50. То же, на болг. яз.— Театър, 1979, № 12, с. 41—46.
296. Движение. — Сов. культура, 1979, 2 нояб., № 88, с. 4.
297. Четыре интервью о творчестве народного артиста СССР А. И. Рай-кина. Записал В. Крупицкий.— Сов. эстрада и цирк, 1979, № И, с. 5—6.
298. Время. Люди. Характеры. О проблемах современного театра размышляют Г. Товстоногов, И. Горбачев, И. Владимиров, Е. Зайцев. — Сов. Россия, 1979, 8 дек., № 282.
- 1980**
299. Я должен быть понят сегодня, сейчас, здесь. [Беседа]. — В кн.: В а й н ш т е й н М. П. Молодежи о театре. М., Искусство, 1980, с. 5—15.
300. Режиссер из будущего. — В кн.: Андрей Михайлович Лобанов. Документы, статьи,

- воспоминания. М., Искусство, 1980, с. 388—392.
301. Твердый курс. — Сов. культура, 1980, 15 янв., № 5, с. 7.
302. Время «Тихого Дона». — Сов. Россия, 1980, 5 марта, № 55.
303. О театре, в который он верит. — Сов. культура, 1980, 1 апр., № 27.
304. В. А. Сахновский-Панкеев.—Театр, 1980, № 5, с. 113—114. В соавт. с И. Владимировым, А. Фрейндлих, Н. Волынкиным и др.
305. Мощь таланта. — Сов. культура, 1980, 23 мая, № 42, с. 5.
К 75-летию М. А. Шолохова.
306. В зеркале сцены. — Ленингр. правда, 1980, 9 сент., № 207.
307. Академический Большой драматический театр им. М. Горького. [Беседа]. — Веч. Ленинград, 1980, 14 окт., № 236.
308. (Слово режиссерам).—Театр, 1980, № 11, с. 64—66.
309. Правдивый человек. (Об Аркадии Николаевиче Анастасьеве).— Театр, 1980, № 11, с. 97.
310. В Большом драматическом театре им. М. Горького. [Беседа]. — Театр. Ленинград, 1980, № 42, 21—27 нояб., с. 3—4.
311. Вечный поиск. Записал А. Романов. — Наука и религия, 1980, № 12, с. 41-45.
312. Ответственность перед временем. Записал А. Пинчук. — Красная звезда, 1980, 13 дек., № 286.
313. Революцией мобилизованный. — Известия, 1980, 21 дек., № 299.
К 80-летию со дня рождения В. В. Вишневского.
314. Вести за собой зрителя. — Смена, 1980, 23 дек., № 293. **1981**
315. Станиславский и Брехт. — В кн.: Вопросы театра. 81. М., ВТО, 1981, с. 47—59.
316. «Во что душе обходится поэт...» — Лит. газ., 1981, 4 февр., № 6, с. 8. В соавт. с Р. Беньяш.
- К итогам дискуссии в «Лит. газ.» «Книга на сцене».
317. Природа поступка. Книга о Вл. И. Немировиче-Данченко и неко-
366
- которые проблемы современного театра.— Сов. культура, 1981, 10 апр., № 29, с. 4—5.
О кн.: С о л о в с в а И. Н. Немирович-Данченко. М., Искусство, 1979.
318. Ради дня завтрашнего. — Правда, 1981, 18 апр., № 108.
О подготовке режиссерских кадров.
319. Эскиз к портрету. К 75-летию нар. арт. СССР Ю. В. Толубеева.— Нева, 1981, № 5, с. 191—192.
320. Горячее слово критика.—Сов. культура, 1981, 26 мая, № 42, с. 4.
Памяти В. Г. Комиссаржевского.
321. Заново открывая мир. Записала А. Романенко. — Лит. обзор., 1981, № 6, с. 89-92.
322. В творческом поиске. К гастроллям Ленингр. АБДТ им. М. Горького [в Риге]. — Сов. Латвия, 1981, 31 июля, № 176.
323. Сотворение чуда. Записала А. Романенко.—Театр, жизнь, 1981, № 16, с. 8-9.
324. Долг мастеров театра. — Театр, 1981, № 10, с. 15—16.
Выступление на Всероссийской театральной конференции.
325. Диалоги накануне праздника. — Сов. культура, 1981, 23 окт., № 85, с. 5. В соавт. с А. Аникстом, О. Табаковым, Э. Гугушвили.
- К 100-летию Тбилисского театра им. Руставели.
326. Академический Большой драм. театр им. М. Горького.— Веч. Ленинград, 1981, 4 нояб., № 252.
327. Полвека у микрофона. — Сов. культура, 1981, 20 нояб., № 93, с. 4.
К 50-летию работы на радио Ю. Б. Левитана.
1982
328. Я любил их. — Театр, жизнь, 1982, № 2, с. 12—13.
О Н. К. Черкасове и Ю. В. Толубееве.

329. Драматургия нашего века.— Театр, 1982, № 4, с. 105—108.

О кн.: Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века. М., Наука, 1979.

330. Диалоги о театральной архитектуре. — Театр, 1982, № 6, с. 81— 82, 86.

331. Как разговаривать с классиком? — Совр. драматургия, 1982, № 4, с. 202—209.

332. Советский, многонациональный... Говорят мастера.— Театр, 1982, № 12, с. 76—77.

К 60-летию образования СССР.

333. Искусство бессмертно. — Веч. Ленинград, 1982, 7 дек., № 281.

1983

334. В час назначенный. Ленинградский БДТ. Записала Н. Каминская. — Сов. культура, 1983, 1 янв., № 1, с. 4.

О спектакле АБДТ им. М. Горького «Мачеха Саманншвили» по рассказу Д. С. Клдиашвили.

335. Я — за спектакли-вопросы. Записал Л. Сидоровский.— Театр, жизнь, 1983, № 3, с. 4-5.

336. Театр ждет лидера. Записала Т. Отюгова. — Смена, 1983, 13 февр., №37.

337. Язык взаимопонимания. Записал О. Сердобольский. — Театр, жизнь, 1983, № 6, с. 2—3.

К Международному дню театра.

338. Товстоногов репетирует. Записала Н. Лордкипанидзе. — Театр, 1983, № 5, с. 45—47.

339. Отвечать духу времени. Записал А. Лебедев. — Известия, 1983, 3 июля, № 184.

367

¶СОДЕРЖАНИЕ

Призвание театра 3

Про это 15

Открытие 20

Слово о Мейерхольде 31

Заметки о природе контакта 42

О природе чувств 50

Как разговаривать с классиком? 63

Образ спектакля

(О постановке «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского) 76

Режиссерский замысел

«Оптимистической трагедии» 91

А. Чехов. «Три сестры»

Репетиции спектакля 137

У. Шекспир. «Король Генрих IV»

Режиссерские комментарии 186

У. Шекспир. «Король Генрих IV»

Репетиции спектакля 205

А. Вампилов. «Прошлым летом в Чулимске»

Репетиции спектакля 238

О постановке «Тихого Дона» 276

А. Чехов. «Дядя Ваня»

Репетиции спектакля 302

Спектакли и фильмы, поставленные Г. А. Товстоноговым 344

Литературные работы Г. А. Товстоногова 353

Георгий Александрович Товстоногов

ЗЕРКАЛО СЦЕНЫ Книга 2

Редактор С. В. Дружинина. Художественный редактор Г. Г. Ябкевич. Технический редактор **Г. И. Смирнова. Корректор Л. Н. Борисова.**

ИБ № 2099

Сдано в набор 29.03.84. Подписано в печать 20.07.84. М-37482.

Бумага типографская № 1, для иллюстраций мелованная. Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Усл. печ. л. 23,63. Усл. кр.-отт. 24,0. Уч.-изд. л. 25,1. Изд. № 569. Тираж 25 000. Заказ тип. № 624. Цена 2 р. 40 к. Издательство «Искусство», Ленинградское отделение. 191186 Ленинград, Невский пр., 28. Ленинградская типография № 4 ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой Союзполиграф-прома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 191126, Ленинград, Социалистическая ул., 14.