КЛАССИКА: ГРАНИЦЫ И БЕЗГРАНИЧНОСТЬ

Дискуссия, которую «ЛГ» вела под рубрикой «Классика: границы и безграничность», подходит к концу. Ее участники — драматурги, режиссеры, актеры, критики — справедливо утверждали, что современное прочтение классики — единственно плодотворная форма ее существования на сцене или на экране сегодня. Широкому обсуждению был подвергнут вопрос о безграничности художественных поисков на материале классики. Конкретные примеры сегодняшней практики искусства, свидетельствующие о многообразии путей интерпретации художественных произведений, вызвали оживленную полемику, в которой приняли участие и наши читатели. Несколько писем было опубликовано в газете.

Доктор филологических наук, профессор Б. Бялик в своей статье анализирует суждения, высказанные в ходе дискуссии. Завершая разговор, мы намерены вновь и вновь обращаться к непреходящей проблеме художественного освоения классики.

Вспомная о давних спектаклях, в которых, как выразился однажды В. Шкловский, «уничтожался, сгорал, раздроблялся» текст классического произведения, Ст. Рассадин пишет: «Это весело вспоминать, тем более, что теперь такого нет. Трепет перед классикой стал такой же модой, как прежде отрицание ее». Правда, что «теперь такого нет» (теперешние опыты «раздробления» текста носят менее радикальный характер), но и особенной моды на «трепет» тоже не видно. Скорее усилится мода на такое новаторство, какое перестали считать новаторством уже почти полвека назад, на частичное, сильно урезанное и приглаженное повторение тех экспериментов В. Мейерхольда, которые он сам считал пройденным этапом своих исканий.

тельно, чем у Ромео и Джульетты, но не из-за силы характеров героев, а лишь из-за отсутствия всяких внешних и внутренних препятствий.

В письме той же читательницы звучит и другой обычный аргумент в защиту «соавторской» режиссуры: сама классическая пьеса ничего не «проигрывает» от того, что ее ставят так и этак, как угодно. Эту же мысль А. Эфрос высказывает в такой форме: «...как хорошо, что на полке есть книга, а в театре — спектакль». Странно, что так пишет талантливый художник-исследователь, столько сделавший для того, чтобы классика переходила с «полки» на сцену и чтобы зрители шли после спектакля к «полке»! Не менее неожиданно звучит в устах В. Розова, глубоко понимающего и чувствующего непросторность драматургического и театрального творчества, обращение к зрителям: «Если уж вам так хочется видеть «Ревизора» или «Женитьбу» такими, как их написал Гоголь, то, пожалуйста, прочтите их и успокойтесь... Насильно в театр не водят». Большинство людей потому и приходят в театр, что хотят увидеть пьесы такими, «просто» такими, как они написаны, приходят, прекрасно понимая, какая это трудная для театра и глубоко творческая задача и какие она таит в себе многообразные возможности. Да и надо ли гальванизовать живое? Надо ли искусственно «омолаживать» нестарееющее?

Печально, что ярко новаторская, этапная постановка «Иванова», в которой с новым блеском раскрылось режиссерское и актерское дарование Б. Бабочкина, вызвала у театральных критиков менее горячий интерес, чем последующие зигзаги сценической судьбы этой пьесы. А разве в наших творческих спорах заняли достойное место такие спектакли, как «Нахлебник» с М. Яншиным и «Село Степанчиково» с А. Грибовым? О созданных замечательными артистами образах сказано немало хвалебных слов, но принципиальное значение этих достижений, их место в истории сценического освоения классики понято еще не полностью. Не потому ли, что перед нами «просто жизнь» и «просто» Тургенев и Достоевский?

НАША дискуссия, в которой, кроме названных мною, приняли участие критики Я. Билинский, Вл. Блок, Б. Полюбовский (статья «Ни строчки не меняя...», «Копия? Вариация? Эксперимент?..»), «Не вопреки пьесе — благодаря ей»), была далеко не первой на эту тему. Подобные ей еще будут возникать и в дальнейшем, приобретая время от времени новую остроту. Это естественно: проблема сценического воплощения классики так же неисчерпаема, как и сама классика. Желательно только, чтобы эта естественная повторяемость не была топтанием на месте, чтобы спор развертывался по спирали, а не по кругу.

Обнаружилась ли в ходе прошедшей дискуссии исчерпанность ряда полемических приемов и аргументов? Обнаружилась. Стала ясна бесперспективность попыток заставить спорящих выбирать между одинаково несимпатичными крайностями: между «музейным» подходом театров к классике и искусственным ее «осовремениванием», между ремесленным интерпретаторством и «соавторством». Стала ясна несостоятельность попыток возвысить значение театрального искусства путем высвобождения его от границ «первоосновы авторской мысли».

И стало еще яснее, чем прежде, какое понятие общекультурное и общенародное значение имеет та задача театра, которой посвящена дискуссия: задача исследования, постижения, разгадки шедевров мировой классики.

рождающий сочувствие к Клавдию. Нет спора, «Гамлет может быть разным». Точнее, он не может не быть разным, если «к элементу этой священной загадки добавляется личность другого художника, режиссера» (слова А. Эфроса). И, конечно, еще одного художника — актера. Но добавляются они не для того, чтобы усугубить загадку, а чтобы приблизить нас к разгадке. Гамлет может быть разным, но не всяким. Другой пример. В. Розов кончает свою статью «Привычка и перспектива» прекрасными словами: «Что такое смотреть или читать классическое произведение? Это прежде всего общаться с великим человеком... И желательнее, чтобы режиссер, ставя классическую пьесу, магней театра в ярких сценических постановках способствовал этому нашему обще-

Думается, что общее состояние работы театров над классикой не дает оснований ни для чрезмерных восторгов («новый этап» наступает не каждый год и не каждый сезон), ни для паники (явления, вызывающие тревогу, возникли отнюдь не «в последнее время»). Но оно дает все основания — и мы в этом смогли убедиться — для творческой дискуссии.

В ряду многих вопросов, затронутых ее участниками, — и часто не просто затронутых, а поставленных глубоко заинтересованно и вдумчиво, — ключевым стал один. К нему неизбежно приходят и те, кто больше всего заботится о судьбе театрального искусства, о работах над классикой режиссерах и актерах, и те, кого особенно беспокоит судьба самой классики. Вопрос этот — о коренной, так сказать, «нерастворимой» сути классической пьесы, о той сути, которая в редакционном предисловии к дискуссии была названа «первоосновой авторской мысли». Что вступать с этой первоосновой в конфликт не следует — согласны вроде бы все участники дискуссии. Но сама первооснова понимается ими далеко не одинаково.

Н. Велехова совершенно права, когда напоминает о том, что великие образы классической литературы становятся частью духовного мира людей и что это — реальность, с которой театр не может не считаться. Но духовный мир людей не остается неизменным. Развивается и восприятие людьми классических образов, в чем участвует, должен участвовать театр. И здесь возникает возможность расхождений между сценическим прочтением классики (при самом бережном к ней отношении) и тем, что А. Демидова в своей интересной, искренней статье «Большая Медведица и звездное небо» называет «традиционным восприятием». Выдающиеся театральные постановки потому и считаются выдающимися, что они изменяют, обновляют, углубляют это восприятие.

Можно понять пафос статей А. Эфроса, А. Липкова, А. Демидовой, В. Розова и других, защищающих активную роль режиссерского и актерского творчества в постижении классики. Жаль только, что в некоторых случаях понятие авторской первоосновы становится чем-то растяжимым и, в сущности, непознаваемым. В статье «А что сказал бы автор?» А. Эфрос пишет: «Разве кто-то может сказать, что Шекспир своим «Гамлетом» сказал именно то, а не иное... Гамлет может быть разным. Может быть сильным, а может быть слабым. Может быть тихим, может быть громким. Может играть, будто он сумасшедший, а может действительно впасть в сумасшествие. Что есть правда и что нам сказал сам Шекспир?»

Но так ли уж все безнадежно темно? «Сам Шекспир» сказал, к примеру, достаточно ясно, что Гамлет не сумасшедший, а только притворяется им, чтобы разоблачить и покарать злодеев («Они идут; мне надо быть безумным»). Если же изобразить Гамлета впавшим в настоящее безумие, то потеряет всякий смысл основная коллизия трагедии. Вообще не будет трагедии, а будет тяжелый клинический случай,

рождающий сочувствие к Клавдию. Нет спора, «Гамлет может быть разным». Точнее, он не может не быть разным, если «к элементу этой священной загадки добавляется личность другого художника, режиссера» (слова А. Эфроса). И, конечно, еще одного художника — актера. Но добавляются они не для того, чтобы усугубить загадку, а чтобы приблизить нас к разгадке. Гамлет может быть разным, но не всяким. Другой пример. В. Розов кончает свою статью «Привычка и перспектива» прекрасными словами: «Что такое смотреть или читать классическое произведение? Это прежде всего общаться с великим человеком... И желательнее, чтобы режиссер, ставя классическую пьесу, магней театра в ярких сценических постановках способствовал этому нашему обще-

БОРИС БЯЛИК ПО СПИРАЛИ, А НЕ ПО КРУГУ

Некоторые итоги дискуссии «ЛГ»

нию с классиками, нашему подъему высь». Но сама статья не спорит ли порою с этой концовкой? В. Розов пишет: «...постановка Товстоноговым «Мещан» Горького просто примирила меня с этой пьесой, которая мне не нравилась из-за образов Нила и Поли». Значит, пьеса В. Розову не нравилась, а спектакль понравился — не потому, что он помог общению с Горьким, а за различия с его пьесой, принципиальные различия в понимании Нила (в спектакле есть и другие, подлинно горьковские стороны). Мне кажется неубедительным довод В. Розова: «Горький сам признавался, что Нил ему не удался». Горький одновременно «признавался», что еще больше ему не удался старик Бессеменов («хуже всех — старик... мне даже стыдно за него») и что не удалась вся пьеса. А позднее он еще резче критиковал «На дне» и многие другие свои произведения. Предельно требовательности строгое отношение к себе — это естественно для тех, кого мы называем классиками.

В ЧЕМ ВИДЯТ отдельные участники дискуссии прогресс современной режиссуры, рост ее мастерства? В. Розов пишет: «Профессия режиссера давно перестала быть ремеслом интерпретатора. Она выросла, режиссер превратился в соавтора». Еще более энергично отстаивает этот взгляд А. Липков в статье с лирическим названием «В соавторстве с Шекспиром»: «Режиссер — не бесстрастный толмач... Он художник — соавтор, соавтор, и это соавторство распространяется на все писательские имена, не исключая самых великих».

Собственно, о каком соавторстве идет речь? Известно, что, передав свою пьесу «Егор Булычов и другие» ваханговым, М. Горький разрешил им перемонтировать ее и потом высоко оценил спектакль. Менее известно другое: он согласился далеко не со всеми предложениями театра — что-то принял, а что-то отверг, что-то по просьбе театра дописал, а что-то дописать отказался. И он одобрил результат этого соавторства только для данного театра, только для данного спектакля (ни одного разрешения на перемонтировку его пьес он больше не давал, хотя такие просьбы были). Однако, как бы ни расценивать этот и подобные ему случаи, можно ли именовать соавторством «переработку» произведения после смерти его автора?

Несмотря на то, что в спектакле ваханговец М. Горькому многое понравил-

лось, даже восхитило его (особенно исполнение роли Булычова Б. Щукиным), он, размышляя об этом опыте коллективного творчества, сделал такую запись: «Вторжение режиссера в замысел автора должно иметь границы».

— Ах, границы! — воскликнут некоторые участники дискуссии. — Значит, все-таки границы! Значит, вы за «инструкцию», «указующий перст», «запреты» и т. п..

Нет, совсем не за это. Классическая пьеса безгранична в том смысле, что ни один, даже самый гениальный спектакль не способен исчерпать ее до конца. Новые режиссеры, новые актеры, выражая свои индивидуальности и опираясь на общее развитие театрального искусства, на поступательное движение всей жизни, увидят в той же пьесе такие стороны, каких прежде никто не видел, откроют в ней еще много не изведенных глубин. Но — в ней, а не вне ее, в границах (да, в границах!) «первоосновы авторской мысли», в которой и должен быть устремлен творческий поиск. Результаты же этого поиска должны обобщаться не в «инструкциях», а в ходе изучения и обсуждения, в совещании мнений, в творческой дискуссии.

СПЕКТАКЛЬ не должен быть простым иллюстрированным и м пьесы — это вне сомнений. Особенно верно это в тех случаях, когда пьеса экранизируется или когда инсценируется проза, — словом, в случаях перевода произведения с языка одного искусства на язык другого. Всякому художественному переводу противопоказан буквализм. Однако отказ от буквализма и иллюстраторства не должен приводить к обращению с первоисточником лишь как с поводом для спектакля или фильма. М. Горький говорил, что есть режиссеры, которые обращаются с пьесой «так, как столер с доской». Возможно точнее определить то, что сделал режиссер (он же сценарист) С. Соловьев с пьесой «Егор Булычов», ставя одноименный фильм. Ему захотелось, чтобы мысли Булычова были сосредоточены лишь на его собственной судьбе, на приближающейся к нему смерти, а не на «большом мире» истории, и он напрочь «стесал» такие булычовские реплики, как: «Я — не про себя, я про войну, про большую смерть. Как в цирке зверья — тигра выпустили из клетки на людей». «Это — я не о себе» и т. п. Режиссеру захотелось пригласить «бунт» Булычова, выражающий трагедию слепком позднего прозрения, и были «стесаны» другие

реплики, вроде слов, звучащих в финале пьесы: «И погибнет царство, где смрад». Сколько еще драгоценного текста было выброшено из этого поразительно лаконичного, вполне «вмещающегося» в фильм произведения — выброшено для того, чтобы заменить «первооснову авторской мысли» другой основой, «соавторской», неизмеримо менее глубокой! После такой переработки Булычов предстал не как человек, борющийся за жизнь со всей страстностью его земной, «насквозь земной» натуры, а сломленным, поверившим в безысходность своей болезни. А поверивший в ее безысходность Булычов — это то же самое, что впавший в настоящее безумие Гамлет.

Поскольку речь идет об одном из величайших произведений XX столетия и о трагическом образе, соизмеримом с шекспировскими, стоит вспомнить об очень поучительном эпизоде. Когда МХАТ обратился после ваханговец к этой горьковской пьесе, В. Немирович-Данченко писал К. Станиславскому, что хотел бы показать ее «в совершенно ином плане». Вместе с тем, высоко ценя спектакль ваханговец, он не хотел пройти мимо сделанных в нем открытий (подлинное новаторство невозможно без преемственности). Он с огорчением писал об исполнителе роли Булычова: «Леонидов пошел совсем не по той дороге, по которой мне хотелось вести пьесу. Бог знает с чего, он решил, что эта пьеса написана на тему о смерти... И сразу же он себя наладил на очень мрачный тон. Сразу начал репетировать Булычова угнетенным и дряхлеющим. А я хотел — сильным и несдающимся. Да и Горький предупреждал...»

Гениальный трагический актер Л. Леонидов сыграл отдельные сцены, особенно те, в которых раскрывается одиночество Булычова, возможно, еще сильнее, чем Б. Щукин. Но в целом его исполнение не оправдало ожиданий. Не потому, что он играл иначе (никто и не ждал от него «похожести»), а потому, что он отошел от «первоосновы авторской мысли».

Нас не должно удивлять, что С. Соловьев, столь смело вторгнувшийся в первооснову горьковской пьесы, дал при экранизации пушкинского «Станционного смотрителя», по словам Ст. Рассадина, «серию красивых картинок». Переначивание классики и иллюстраторство нередко имеют общий источник, точно названный Ст. Рассадным в его статье «Не ходите в театр с палой»: равнодушие. Но в одном с критиком трудно согласиться.

В СТАТЬЕ А. Смелянского «Может ли проза стать поэзией?» есть очень верные суждения и оценки, например, оправданно высокая оценка спектакля Московского тюза «Последние» (постановка Ю. Жигульского), проникнутого влюбленностью в пьесу и раскрывающего ее смело, поновому. Тем более удивляет в этой статье утверждение, что «существо подлинной культуры с прошлым, современного театра и классики в частности» сформулировано в ахатовских строчках (они имеют совсем другой смысл): «...а так как мне бумаги не хватало, я на твоём пишу черновике. И вот чужое слово проступает...» В том-то и беда, что есть режиссеры, которые смотрят на классическое произведение как на черновик, поверх которого можно написать что-то свое (а «чужое слово» классика при этом лишь «проступает», да и то не всегда). Театр обращается к классике не из-за нехватки «бумаги», но есть современного репертуара, и не для того, чтобы подтянуть ее к сегодняшним событиям и проблемам и заменить ею недостающие произведения у наших дней. Она необходима нам сама по себе, как необходимо вообще знание прошлого для понимания настоящего и для предвидения будущего.

«Соавторскую» режиссуру часто оправдывают тем, что только она способна освободить классическую пьесу от всего исторически проходящего, оставшегося в прошлом, и наполнить ее духом нашей современности. В письме читательницы — студентки МГУ Н. Ксенофелы, опубликованном в газете, утверждается, что спектакль не может нас захватить и встряхнуть, если в нем только передана авторская мысль: «...для нас важно не то, каковы были быт и нравы общества прошлого века. Нам нужны ответы на вопросы, которые ставит наше время». На первый взгляд такое противопоставление кажется резонным. В самом деле, разве в «Ромео и Джульетте» нас захватывает быт старой Италии, история взаимоотношений двух аристократических семейств и т. п.? Само по себе это нас мало волнует. Само по себе это, наверное, мало волновало и Шекспира, увлеченного вечной темой любви. Но попробуйте отделить в этой трагедии вечную тему любви от тех исторически проходящих обстоятельств, с которыми сталкиваются герои, и получите не «Ромео и Джульетта», а... «104 страницы про любовь». Проту любовь, которая развивается не менее стреми-