

Художественный образ! Можно определить умозрительно, для чего идет борьба в пьесе, какая борьба, какие события происходят в пьесе, какие действия, и в частности «физические», совершают люди, какие задачи и цели они при этом преследуют, и все же не создать полноправного, волнующего произведения искусства. Сколько раз практика некоторых постановок это доказывала!

Без тщательного анализа и изучения не может быть искусства театра, но наличие такого изучения, строгая продуманность всех деталей еще не гарантируют того, что в результате подобных поисков и усилий художник обязательно создаст истинную художественную ценность.

Для этого нужно еще создать художественные сценические образы каждой роли и спектакля в целом.

Как они создаются и в чем их сила? Преобладает ли при их создании ум над чувством, знание жизни над воображением? Нужно ли держать «энергическую фантазию в крепкой узде холодного ума» и хладнокровно обдумывать режиссерские планы или надо превыше всего поставить творческую фантазию и вдохновение? Нет, здесь нет противопоставления. Здесь нужен их союз. Художник всегда достигает цели, если его произведение — плод возвышенного ума и горячего сердца, если оно свободно и безотчетно вылилось из души, — как говорил Белинский.

Тут кроется что-то в миллион раз большее, нежели рационалистическое понимание того, что есть «темное царство», а что «светлое царство», что есть «кипячая вода», а что «сырая».

Тут — искусство. В нем мысль, чувства, «глагол времени», философия, гражданские устремления, народность, знание жизни — и воображение и... поэзия!

Вот Пушкина. Совершенное выражение своего времени. Философ. Мурец. Мыслитель. Представитель нашего народа и одновременно всего передового современного ему человечества. Но он был и чародеем поэзии, и, как чародей, «одаренный высоким поэтическим чувством и удивительною способностью принимать и отражать все возможные ощущения, он перепробовал все тоны, все лады, все аккорды своего века».

Мыслитель, аналитик — и поэт, чародей!

В искусстве мы обычно так стараемся

воспитать рационалистов, аналитиков, логично мыслящих существ, и мало, совсем мало — поэтов, чародеев...

Как часто бываем мы далеки от этого мира истинной поэзии, подлинного искусства, когда анализируем, только умозрительно воспринимая явления, но не чувствуем их во всей их полноте, не содрогаемся от горя любимых героев, не плачем сами над авторским вымыслом, не радуемся всей душой за людское счастье, а только и делаем, что удерживаем всеми доступными способами себя и других от горячего вдохновения, от поэтических взлетов, от творческих восторгов и потрясений. Тогда-то и получается на сцене «все верно», но... увы, все очень скучно.

И если у нас в спектакле «Гроза» не получилось достаточного художественного воплощения во всех сценах «темное царство», то не потому, что мы, режиссеры и актеры, не понимали, что такое «темное царство», и не знали ему политическую цену, а потому, что мы во многом не нашли, как это «темное царство» надо выразить художественно, в сценических образах.

Тут и во всех подобных случаях — основной путь: поиски внутреннего раскрытия образа. Каков же внутренний мир образа Кабанихи?

Я не найду более верного примера, если скажу, что, на мой взгляд, нет во всех московских театрах лучшей исполнительницы для полного раскрытия этого образа, чем В. Н. Пашенная. Эта замечательная актриса обладает такой трагической внутренней силой, которая только и может потрясти сердца и умы зрителей и заставить их позабыть окружающий мир, понять и содрогнуться от трагического слома старых внутренних убеждений Кабанихи, видящей, что все вокруг нее шатается, что почва начала ходить у нее под ногами...

Для Кабанихи по-своему «век расшатался», вызывая ее на свирепую борьбу за старые устои, но вместе с тем порождая в ней огромной силы трагические переживания. Нам не хотелось делать Кабаниху отъявленной злодейкой и зверем. Гораздо ужаснее — как и трактовала эту роль знаменитая исполнительница ее О. О. Садовская, — что действия Кабанихи прирастают не столько из ее личного зверства, сколько из огромной убежденности в своей правоте, из активной защиты того изувер-

ского жизненного кодекса, верной хранительницей которого была Кабаниха.

Можно было бы воскликнуть — это шекспировский образ! Но нам давно пора понять, что наш великий Островский равен в трагической силе великому Шекспиру, оставаясь самим собой, что такие пьесы, как «Гроза», «Лес», «Бесприданница», являются подлинными вершинами русского, национального и в то же время мирового трагического искусства, а не просто превосходными бытовыми драмами.

Как же надо было искать художественный образ Кабанихи? Только и прежде всего (как и во всех случаях) изнутри и во всей сложности, помня, что это трагическая, а не просто бытовая фигура!

Так, конечно, надо искать и художественный образ каждой отдельной сцены, каждого акта, всей пьесы в целом.

Изнутри! Во всей сложности! Что в себе содержит сцена, акт, пьеса? И как художественно ярко и правдиво выявить это «что»? Конечно, прежде всего через образы людей, их действия. Но часто приходится режиссеру решать и вопрос о «предлагаемых обстоятельствах», данных автором, которые, переводя их на сцену, дополняет и развивает режиссер.

Возьмем в качестве примера шекспировского «Гамлета».

Акт I.

Сцена 1.

Эльсинор. Площадка перед замком.

Франциско на страже.

Входит Бернardo.

Во-первых, возникает перед режиссером вопрос: где точно происходит действие? «Площадка перед замком»? Этой ремарки не было в современных Шекспиру изданиях. В них мы читаем: «Входит Бернardo и Франциско, двое часовых». Все.

И вот уже задача режиссеру: где же точно происходит действие? Перед замком? Возможно. На рву, окружающем замок? Возможно. Или на площадке, находящейся внутри укреплений замка? Такие площадки, своего рода плоские крыши, сооружались для установки артиллерийских орудий. А откуда и как появляется Призрак? И куда уходит? И откуда возвращается и куда снова уходит?

Как же должны быть сценически раскрыты эти сверхзаконичные ремарки?

В каких «предлагаемых обстоятельствах» должны действовать персонажи? А если автор не указывает прямо на эти обстоятельства, то где их найти, что должно помочь найти их?

Какова атмосфера действия каждой сцены и каждого акта?

Из чего же должен исходить режиссер, сознавая все эти вещи и не имея в то же время иногда точных указаний автора на этот счет, или даже решаясь изменить некоторые из этих указаний в соответствии со своим пониманием пьесы (что закономерно позволяли себе делать выдающиеся режиссеры, и в первую очередь К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко)?

Режиссер должен руководиться решениями «изнутри» каждой сцены, каждого акта и всей пьесы в целом, строго оберегая основной авторский замысел.

Он должен найти такие «предлагаемые обстоятельства», при которых наиболее верно, логично и ярко могут быть выявлены самый дух произведения, его мысль и идеи, его философская и социальная сущность. И эта сущность даже при самом крайнем лаконизме авторских ремарок всегда откроется режиссеру в самом тексте, в задачах и действиях персонажей, в их сквозном действии, в их сверхзадаче.

Исходя отсюда, от понимания каждым отдельным режиссером этих «внутренних обстоятельств» сцены, событий и действий, в ней заключенных, режиссер может найти внешнюю среду, атмосферу, место действия, самое действие и т. д.

Один режиссер найдет нужным 1-ю сцену 1-го действия построить на эспланаде, т. е. на ровном пространстве, окружающем замок, и, возможно, в такую тихую холодную ночь, когда кажется, что и луна на небе потускнела от холода...

Второй режиссер волен перенести действие на туманный берег пролива, на котором находится замок Эльсинор.

Третий режиссер может построить эту сцену на какой-либо площадке внутри замка.

Где же всего лучше?

Именно там, где режиссер сможет наиболее сильно и верно показать «мертвый час» появления Призрака, сгущенную тревожную атмосферу караула, чрезвычайные обстоятельства, в которых живет сейчас

датское королевство, готовящееся к какому-то грозному, ведомому только королю, событию (об их приближении свидетельствуют и литые медных пушек, и скупка боевых припасов, и вербовка плотников, и пр.). Надо строить сцену так, в такой атмосфере, в таких декорациях, на таком месте, чтобы чувствовалась та «предвещая злых событий», о которых говорит Горацио.

Так создается не просто случайное, фотографическое отражение внешних обстоятельств действия, а художественный образ всей сцены.

Этот образ иногда бывает возможно выразить даже одним словом. Так, Вахтангов словом «ураган» определял сквозное действие ибсеновского «Росмерхольма» — ураган, «который несет все и на своем пути сметает и Росмера».

Так Скрябин свою поэму опус 32, № 2 кратко определил: «Это Байрон».

Обобщенный образ России виделся Гоголю в «птице-тройке».

Так и режиссер должен быть поэтом в своем деле и уметь вместить в художественном образе каждой сцены, каждой картины, каждого акта всю философскую суть, целый мир идей, всю художественную силу, аромат, ритмы, всю поэтическую красоту пьесы.

Этот образ должен «выпесться» из души режиссера. Если образ искусственно придумывался, то он превратится в мертвый знак.

Как прекрасно, например, «выпелся» из души художника образ Ирины в «Трех сестрах», которую Немирович-Данченко определил: «несущаяся куда-то белая птица»!

Да, нашему режиссерскому искусству нужны образы — образы, сверкающие всеми цветами живой реальности и вместе с тем поэтические, образы, возникающие как результат активной оценки художником явлений жизни, образы, рожденные страстным творческим живанием режиссера в жизнь и события пьесы, образы, возникающие в результате активного отбора типического от случайного, главного от второстепенного.

Надо преодолевать в себе режиссера — сухаря, дидактика, стремящегося измерять глубину и широту и высоту пьесы аршином рассудочного анализа. Надо уметь слышать самое пристальное звучание жизни с

самым горячим творческим воображением. И помнить, что «чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было между прочим совершенная истина».

А для этого надо самим художникам прислушаться к жизни, всмотреться поглубже в нее и понять, чем живы люди, чего хочет народ от искусства, надо нам услышать пульс жизни, понять, как горячо бьется сердце народа.

Наша советская жизнь предоставляет все возможности для полного расцвета творческой индивидуальности художника и для самых смелых и глубоких творческих поисков. Перед нами раскрыты все двери!

Сейчас все работники искусств охвачены радостным ощущением того нового огромного прыжка, того нового стремительного движения вперед, которое начинается все наше советское искусство (не только театр!) после исторических решений XIX съезда партии.

Эти решения, сама жизнь вдохновляют нас на новые дела во имя великого служения советскому человеку. Началось новое, широкое, по всему фронту, наступательное движение советского искусства вперед к сияющим творческим вершинам.

Мечта Маяковского о том, чтобы у нас было больше поэтов — хороших и разных, — сбывается. И мы говорим: надо, чтобы было больше актеров, режиссеров и театров не только хороших, но и разных, — тогда, несомненно, даже одна и та же пьеса получит яркие, различные сценические выражения у разных режиссеров и разных театров.

Видимо, горение в искусстве возможно только при многообразии, при открытом, честном и страстном соревновании различных театропониманий и стилей.

Советские художники всех видов искусств не только бережно хранят все богатство лучших традиций прошлых веков, но и создают новый тип искусства, являющегося новым и невиданным шагом в истории художественного развития человечества, — искусство социалистического реализма!