

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 предполагают, и все же не создать полнокровного, волюющего 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 создает 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?

Присобладает ли при их создании ум на чувством, знание жизни на воображение? Нужно ли держать «энергическую фантазию в крепкой узле холодного ума» и хладнокровно обдумывать режиссерские планы или надо превыше всего поставить творческую фантазию и вдохновение? Нет, здесь нет противопоставления. Здесь нужны их союз. Художник всегда достигает цели, если его произведение — плод повышенного 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 «кипящая вода», а что «сырая». Тут — искусство. В нем мысль, чувства, «глагол времени», философия, гражданские устремления, народность, знание жизни — и воображение и... поэзия!

Вот Пушкин. Совершенное выражение своего времени. Философ. Мудрец. Мыслитель. Представитель нашего народа и одновременно всего передового современного ему человечества. Но он был и чародей поэзии, и, как чародей, «одаренный высоким поэтическим чувством и удивительной 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 любых героев, не плачем сами нал 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 получило 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 обрата Кабанихи? Художник всегда достигает цели, если его произведение — плод повышенного 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 «кипящая вода», а что «сырая».

Для Кабанихи по-своему «всё расшаталось», вызывая ее на свирепую борьбу за старые устои, но вместе с тем породив в ней огромной силы трагические переживания. Нам не хотелось сделать Кабаниху отягченной злодейкой и зверем. Гораздо ужаснее — как и трактовала эту роль знаменитая исполнительница ее О. О. Садовская, — что действия Кабанихи происходят не только 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 разведен в трагической силе великому Шекспиру, оставаясь самим собой, что такие пьесы, как «Гроза», «Лес», «Беспринадница», являются подлинными вершинами русского, национального и в то же время мирового трагического искусства, а не просто 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.

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 Бернардо.

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: «Входят Бернардо 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 сверхлаконичные 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.

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 который 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

латское королевство, готовящееся к каким-то грозным, ведомым только королю, событиям (об их приближении свидетельствуют и литье 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 чувствовались те «предвестия 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 разить даже одним словом. Так, Вахтангов словом «ураган» определил сквозное действие Ибсено-вского «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 «Лири-тройке».

Так и режиссер должен быть поэтом в своем деле и уметь внести 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 «выпеться» из души режиссера. Если образ искусственно придумывать, 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 вживлением 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 измерить глубину и широту и высоту пьесы арифметическим рассудочного анализа. Надо уметь сливать самое пристальное изучение 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 совершенной истиной».

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 попыток. Перед нами раскрыты все двери!

Сейчас все работники искусств охвачены радостным ощущением того нового огромного прыжка, того нового стремительного движения вперед, которое начинает 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 больше было актеров, режиссеров и театральных работников — 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!

\*\*\*\*\*  
«СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА»  
13 мая 1954 г. 3 стр.