



"Мои театральные пристрастия" — новая книга Андрея Александровича Гончарова, которую издательство "Искусство" выпускает к его 80-летию, имеющему быть в 1998 году. Первый том (всего их два), отзывы к которому "ЭС" предлагает вниманию читателей, строится автором как сегодняшний комментарий к его "Режиссерским тетрадям", увидевшим свет в 1974 году. Точнее — как полемика с ними, с самим собой.

Должен признаться: свои спектакли не смотрю никогда. Меня в них все не устраивает. Сразу хочется все переделать и изменить. Момент отрицания и перестроения естествен, меня он преследует всю жизнь.

Конечно, мне приятен успех, разумеется, я его жду: ведь моя профессия — театр. И без благодарного отклика зрительного зала нельзя представить ни творчества, ни уже самое жизнь.

Иное дело — литературное поприще. Спектакль через какое-то время сходит со сцены, о нем остается память — добрая или не очень. А книги — вот они, стоят на полке, пылятся. И беспристрастно свидетельствуют о том, что представлял собой их автор. Вот книги моих знаменательных предшественников, учителей, соратников. Далеко не худшие книги. А часто ли я сам ими пользуюсь, часто ли снимаю с полки? — Очень редко. А то, что я написал, было ли это хоть кому-нибудь нужно? — Не знаю...

Была у меня одна давняя книжка. Сейчас с ней можно сделать только одно: сжечь. От всей книжки оставил бы лишь название. Так стоит ли опять предпринимать подобную попытку, стоит ли множить то, что, как сказал чеховский дядя Ваня: "Умным давно известно, а для глупых неинтересно"? Честно говоря сомневаюсь и очень сомневаюсь. Единственным оправданием может быть перестройка собственных позиций и откровенная демонстрация этого перестроения, этого невеселого опыта коллегам, ученикам. Может быть, это пригодится.

С годами, подводя итоги, все сильнее хочется спорить с самим собой. Необходимость этого конфликта, представляется мне, диктуется быстроекующим временем, которое обгоняет все устремления нашего несовершенного искусства. Время демонстрирует абсолютно иные, чем были незбылемыми вчера, принципы; время же заставляет совершенно иначе взглянуть на то, что было раньше мною написано, сказано в "Режиссерских тетрадях". Перечитываешь самого себя и думаешь о том, каким же образом время тебя обгоняет. И хочется прокомментировать ощущение творческого процесса, который еще двадцать лет тому назад казался безупречно талантливым. Сегодня бы я на многое уже не так, безусловно, настаивал; приводя примеры, опирался бы во многом на другие, а не на те, что выглядят на страницах "Тетрадей" такими победными, спектакли. Потом, если говорить об этих поисках, серьезной режиссурой я начал заниматься только тогда, когда появился по-настоящему подлинный замысел спектакля, когда заработало творческое подознание. Вот этот-то процесс поисков выразительности (во многом подознательный) движением от целого — к частному, от замысла — к воплощению занимает меня сегодня бесконечно.

Таким прорывом в режиссуру стал для меня "Вид с моста" А.Миллера в Театре на Спартаковской. Собственно говоря, репетировать пьесу я начал в ГИТИСе (сколько моих спектаклей так началось!) с албанскими студентами. Я пытался с этими ребятами-иностранцами рассказать историю о том, что нельзя получить радость "с черного хода" в чужой стране. Было предчувствие замысла, но средств ни актерских, ни постановочных не было. И вот, придя на Спартаковскую, я начал отковыривать штукатурку, обнажая кирпич сценической коробки, стал строить черные металлические (как у нас на Юге) лестницы, дабы передать образ Брукина, который представился

мне каменным колодцем. И было ни с чем несравнимое чувство уверенности, что я все делаю правильно, что это Замысел руководит мной.

А до этого были, возможно, неплохие намерения, были только подступы к замыслу. Помню, был такой спектакль в Ермоловском театре "Европейская хроника" по А.Арбузову. Для начинающего режиссера это был большой успех. Та же пьеса шла у вахтанговцев, и Рубен Симонов, посмотрев мою работу, публично пожимал мне руку как победителю. Но ценен для меня этот спектакль уроком, который дал мне Андрей Михайлович Лобанов, зашедший на одну из последних репетиций. Посмотрел он прогон и говорит: "Хорошо. Но только, что же получается? Играли, играли спектакль и вернулись к тому, что "бойцы вспоминают минувшие дни". Нет, это не сцена воспоминаний, это штаб-квартира будущих сражений, это намерение драться дальше". — И все! Сразу, в течение одной репетиции, повернулся весь спектакль! Это произошло от того, что для Лобанова понятие "борьба за мир" не было расхожей фразой. Для него это были конкретные дела и действия. Вот что такое — от общего к частному! Но понимание этих простых истин приходит, к сожалению, так поздно.

А ведь если говорить о Замысле вообще, то можно говорить даже о **Замысле жизни**.

Вот я пришел в театр. Совершенно очевидно, тут был Замысел. Дело не в том, что я родился в актерской семье, что дома у нас бывали и Дикий, и Минаев, и многие другие. Я ребенком был свидетелем интереснейших сцен, разговоров, любил театр. Но пришел в 16 лет поступать именно на режиссерский факультет, лично подав заявление нашего несовершенного искусства. Время демонстрирует абсолютно иные, чем были незбылемыми вчера, принципы; время же заставляет совершенно иначе взглянуть на то, что было раньше мною написано, сказано в "Режиссерских тетрадях". Перечитываешь самого себя и думаешь о том, каким же образом время тебя обгоняет. И хочется прокомментировать ощущение творческого процесса, который еще двадцать лет тому назад казался безупречно талантливым. Сегодня бы я на многое уже не так, безусловно, настаивал; приводя примеры, опирался бы во многом на другие, а не на те, что выглядят на страницах "Тетрадей" такими победными, спектакли. Потом, если говорить об этих поисках, серьезной режиссурой я начал заниматься только тогда, когда появился по-настоящему подлинный замысел спектакля, когда заработало творческое подознание. Вот этот-то процесс поисков выразительности (во многом подознательный) движением от целого — к частному, от замысла — к воплощению занимает меня сегодня бесконечно.

Желаю славы я, чтоб именем моим
Твой слух был поражен всецело,
чтобы ты мною
Окружена была, чтоб громкою молвою
Все, все вокруг тебя звучало обо мне...

Так определился "**Замысел жизни**" и тех лет. Потом уж было все остальное...

Вероятно, был Замысел и в том, что я пришел в театр имени Маяковского, бывший Театр Революции. Когда-то я ходил мимо этого прославленного театра, мечтал работать в нем, и вот теперь уже столько лет им руковожу!

Став главным режиссером Театра имени В.Маяковского, я не мог и не хотел миновать прошлого коллектива, потому что в идеях Мейерхольда, Попова, Лобанова, Охлопкова, живых и необходимых нашей современности, и моя вера тоже.

Тем не менее, задачи, вставшие передо мной в первое время работы в Театре имени Маяковского, были чрезвычайно сложны. Никогда не забуду, как я принес (после успеха на Малой Бронной "Вид с моста") "После грехопадения" А.Миллера. Никто даже не понял, что это такое. Они просто не были готовы к восприятию подобной драматургии. А потом Б.Талмазов читал "Звонок в пустую квартиру" — комедию одного из самых плодотворных и примитивных советских комедиографов. Это был пустейший

"звонок" в совершенно пустую "квартиру". И эта мура была принята тропой триумфально!

Из ГИТИСа я принес то понимание профессии, которое названо Станиславским: "режиссура корня". Весь мой предшествующий опыт предполагал служение этому направлению, вся моя последующая творческая биография — постоянное стремление пробиться к этой "корневой" режиссуре. Я бился за свое право исповедовать эту веру, я знал взлеты и знал падения. Но, смею надеяться, ни разу не изменил своей приверженности школе психологического реализма. Эту веру в "режиссуру корня" я пытаюсь (иногда более или менее удачно, но часто безуспешно) передать своим ученикам. Как часто приходится констатировать с прискоблением: истины этому театру. Сколько раз я наблюдал, как кому-то из моих талантливейших учеников вдруг начинает мешать автор. И не какой-нибудь посредственный или второстепенный, а Пушкин или Гоголь! Да, время предполагает поиск новой выразительности, но не такой поиск и не такой выразительности! Это уже болезнью!

Пожалуй, именно такие печальные впечатления и подвигают меня сегодня еще раз взяться за "Режиссерские тетради", дабы на собственном опыте искренне проследить закономерности творческого процесса и, оглянувшись назад, с сегодняшних позиций подвести некоторые итоги. Вдруг кому-нибудь все-таки пригодится.

Тетрадь первая
Предчувствие Замысла

В прежней редакции "Тетрадей" начиналась главкой "Слушая время". Правильно: время надо слушать. Но до чего же для сегодняшнего уха казенно и претенциозно это звучит! Поэтому не будем ничего делить на поименованные фрагменты, безжалостно выкинем все, что ныне безнадежно устарело и сосредоточимся на сути. Это, наверно, и значит — слышать время.

Талант — это совпадение со временем, — сказал кто-то.
Ну вот — первая ошибка: **совпадение** со временем — совсем не обязательно является необходимым условием проявления таланта. Да и что следует считать таким совпадением? Как расценить полное (по всем внешним признакам) несовпадение со временем таланта А.М.Лобанова? Но это не делает его менее одаренным. А может быть, наиболее ярко талант проявляет себя в противостоянии происходящему? Сегодня можно позволить себе задуматься по поводу того, что настоящий талант обнаруживает себя часто вопреки ведущим тенденциям времени и именно в борьбе с ними. Скажем, мое поколение. Оно давно оплывало и захоронено. Но ведь и в нем есть (или были) такие имена, которыми нельзя не гордиться. Мы видели великие спектакли, определившие нашу любовь к театру, — "Дни Турбиных", "Три сестры", "Принцесса Турандот". Это все студии Художественного Театра. А "Блоха" А.Д.Дикого? И все это вопреки времени, да еще как вопреки! Семнадцати раз смотрит Сталин "Дни Турбиных" и не может сыграть!

Тожество со временем, соответствие важнейшим процессам современности определяют главное направление творческих поисков, специфику нашей деятельности.

Стоп! Дальше не могу. Вот ведь все абсолютно правильно. Ни с чем не поспоришь. Но почему же так фальшиво звучат эти верные слова, откуда взялась эта барабанная дробь, эти банально обкатанные фразы? — Я ли это? Как мог такое написать человек, родившийся уже на графской кухне, потому что именно было сожжено. Детство летом в сарае — Рыгна на Земляном полу. Помню графский диван из карель-

ской березы, на который с дырявой крыши все время капает дождь. Контрасты этой эпохи прошлись по моему детству. Контрасты между беспорядными идеалами равенства, братства (тут трудно возражать) и их осуществлением "великой партией". Родственники мои бежали через Константинополь в Париж. Родители — лишенцы. Это не могло не рождать определенное отношение — и рождало. Сколько я себя помню — ощущение несправедливости происходящего преследовало меня. Усатого ненавидел люто. Как, будучи легкомысленным, не сел по этому поводу, мне совершенно не ясно до сих пор.

Что же касается контрастов времени, то оно рождало не только ужас и гонения; оно рождало еще и библейские истины, которые я невольно усваивал. Усваивал благодаря моей замечательной матери, женщине с неудачной судьбой, всю жизнь "ходившей по мукам". Но тем не менее именно ей обязан я любовью к театру и пониманием того, что такое "хорошо" и что такое "плохо". Я думаю, что с детства время порождало в моем сознании (или даже в моем подсознании, или в моем еще не сформировавшемся сознании ребенка) и чувство несправедливости, и ощущение неутраченного существования в этой системе, в которой тем не менее я прожил, наверно, очень счастливую жизнь. А счастливой она стала потому, что делал я, главным образом, что хотел и делал это **вопреки...**

Очень немногие спектакли, из тех что я поставил, проходили гладко. И начинал с Галича, потом Булгаков, Максимов, Войнович — впоследствии оба диссиденты. У Галича (а для меня — у Саши Гинзбурга) жил дома месяца четыре. Пришел к Фурцевой (помнит ли кто, что была у нас такая дама — министр культуры?) с "Закатом" Бабеля. Как топаля она на меня ногам! Все это называется — **вопреки**. Лучшее, что делалось, — все было вопреки. И шесть лет работы с Радзинским, и приведенный в театр Шукшин. Это все вопреки, все запрещалось. Все лучшее рождалось в борьбе. Не обязательно было драться, как это делал Любимов. Я думаю, что все мое поколение так или иначе утверждало принципы духовного начала. Горьким совпадением? Как расценить полное (по всем внешним признакам) несовпадение со временем таланта А.М.Лобанова? Но это не делает его менее одаренным. А может быть, наиболее ярко талант проявляет себя в противостоянии происходящему? Сегодня можно позволить себе задуматься по поводу того, что настоящий талант обнаруживает себя часто вопреки ведущим тенденциям времени и именно в борьбе с ними. Скажем, мое поколение. Оно давно оплывало и захоронено. Но ведь и в нем есть (или были) такие имена, которыми нельзя не гордиться. Мы видели великие спектакли, определившие нашу любовь к театру, — "Дни Турбиных", "Три сестры", "Принцесса Турандот". Это все студии Художественного Театра. А "Блоха" А.Д.Дикого? И все это вопреки времени, да еще как вопреки! Семнадцати раз смотрит Сталин "Дни Турбиных" и не может сыграть!

Если предположить, что театр — храм, куда люди приходят со свежими веры, то некоторые коллективы, которые я видел, кажутся мне сектой, где тушат эту свечу, где искусство — акт самосожжения. Я считаю главной задачей искусства — оставить человеку, пришедшему в театр, надежду.

Вот это — справедливо. Еще на фронте я понял, что совсем не обязательно замечательное произведение К.Симонова "Жди меня" переносить на сцену и играть его в блокадном Ленинграде. Оказывалось, что идущая рядом пьеса А.Островского "Женитьба Белугина" куда более необходима зрителю и имеет огромный успех. Я получил письмо от солдата: "Способность любить Андриюши Белугина — это то, во имя чего я воюю..." Знает совсем не обязательно в искусстве воспроизводить непосредственные приметы времени, его сюжеты и атрибутику. Например, я глубоко в это убежден, время говорить насадноно о "чернухе" и не устроить жизни — сегодня уже не прошло. Сегодня необходимо другое, необходимо поднять веру, надежду, любовь. Может быть, сегодня нет ничего нужнее пастерна-

ковских стихов: "Свеча горела на столе..." И, что самое важное в театре при всех обстоятельствах, — надо утешать. Я имею в виду не надрыное, сосокающее утешательство, я говорю о той Надежде, которую театр обязан поселить в сердцах зрителей. Даже Достоевского сегодня нужно ставить не надрыно, а с акцентом испуления через страдание.

Загадка XX века: есть кино, телевидение, радио, а люди все-таки продолжают ходить в театр. Почему? Почему возникает у них эта потребность, несмотря на то, что они часто выходят из зала, так ничего и не получив от нас, разочарованные? Почему они стоят в очереди за билетами? Почему даже поток неудачных спектаклей не убивает в людях эту потребность?

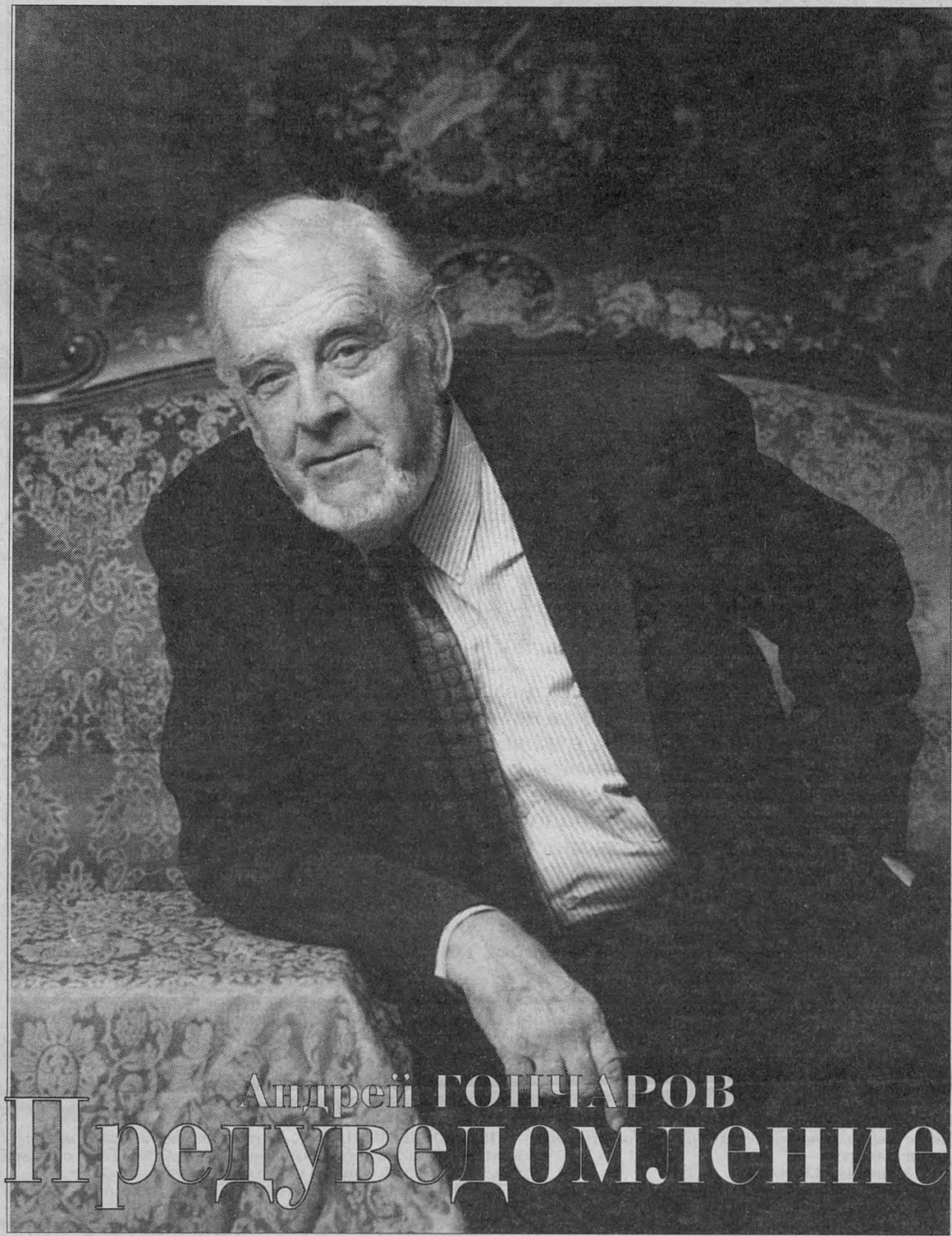
Театр предполагает особый способ человеческого общения.

Тут надо остановиться и поговорить подробнее. Необходимо докопаться до существа этого самого "особого способа общения", про который обязательно заходит речь в любом мало-мальски серьезном рассуждении о природе театра. Если не углубиться в этот вопрос, получится очерченная констатация очередной банальности. Ведь могут быть все внешние признаки контакта сцены и зала, может быть громкий успех спектакля, а по сути — прикрытая умело найденными средствами сценической выразительности ложь. Когда мы в 30-е годы шли на пьесы Н.Погодина в Театр Революции, казалось, исчезли все барьеры между нами и сценой, так волновали нас судьбы героев, шагнувших на подмостки, по нашим тогдашним ощущениям, прямо из бурной, необыкновенно интересной жизни. А что было на самом деле? — в "Аристократах", например, Охлопков виртуозно использовал некоторые принципы и приемы китайского театра; была найдена выразительная театральная форма, создавшая иллюзию правды демонстрируемого действия. Образная правда, образное изложение темы — закрыли не всем известное, но от этого не менее преступное содержание пьесы, воспевавшей строительство Беломор-канала, славившей "мудрых воспитателей" — чекистов и добро "перековывавшихся" их подопечных. А после XX съезда, когда ложность пьесы стала очевидна, она еще долго держалась за счет оригинальной формы.

Значит, может быть контакт, основанный на обмане. Зритель (возможно — подосознательно) хочет быть обманут, и театр предоставляет ему эту возможность. Значит, во многом это вопрос интерпретации материала. Как часто приходится наблюдать успех, достигнутый расчетливо и холодно выверенными постановочными приемами. Но это не тот успех, ради которого стоит заниматься искусством. Лучшие других это понимал Лев Толстой, назвавший **искренность** творца главным критерием художественности его произведения. Может быть, здесь надо просто сказать, что художник должен что-то страстно любить и что-то страстно ненавидеть.

Кстати, об искренности. Когда триумфально прошедшего на гастролях в Москве спектакля Дж.Стреллера "Великая магия", на пресс-конференции его спросили, что он считает самым важным в театре, maestro, тряхнув седыми кудрями, ответил: "Искренность!" Он был прав стопроцентно, однако многие из присутствовавших многоопытных "ведов" разочарованно закрыли блокноты: ведь Станиславский сказал то же самое еще чуть ли не в 1886 году.

Театр постоянно ищет формы сближения сцены и зала, идет от возможности живого и органического общения со зрителем. Не случается возникновение публицистических спектаклей с их открытым обращением к аудитории. Не случается



Андрей ГОНЧАРОВ Предупреждение

чайно появление во многих театрах студийных, экспериментальных малых сцен с их максимальным приближением к зрителю.

Объективности ради стоит заметить, что при бесспорных достоинствах таких площадок и подобных студийных экспериментов, в огромном большинстве случаев они ложатся, подобно пузырям на лужах, по причине прямолинейности понимания режиссером природы взаимодействия сцены и зрителя. Что, разумеется, ничуть не умаляет достоинства экспериментов успешных, таких, например, как последние спектакли П.Н.Фоменко.

Надо сказать, Петр Наумович давно ищет контакта со зрителем в "карманном театре". Но это, на мой взгляд, не панацея. Ведь сегодня артист утрачивает ту энергетику, которая предполагает его общение со зрительным залом. В старое время это называлось: "перекинуть через раму". Когда эта рама отсутствует — возникает камерный театр, который, конечно же, тоже имеет свое право на существование. Но все-таки театр общедоступный предполагает, если угодно, пусть не массового зрителя, но зрителя; он не должен быть ограничен 15, 20, или 30 человеками. Способность артиста работать и выкладывать свою энергетику на аутретию до 800 и 1000 человек, не теряя при этом Правды, наоборот, приобретает еще большую выразительность и заразительность, — это, мне кажется, остается непременно условием актерского профессионализма. А если поиск самого П. Фоменко достоин всяческого уважения, то его дубляж или тиражирование представляется опасным симптомом. Дальше остается только театр "на троих"...

А.И.Герцен утверждал, что театр — высшая инстанция для решения

жизненно-важных вопросов, что подлинное и живое театральное искусство всегда современно и отражает те аспекты жизни, которые особенно волнуют зал. Театр обязан угадать и затронуть их в каждом спектакле. "Если в партнере нету мыслей, которые вы собираетесь выразить своим спектаклем, — писал он, — если нету их в зрительном зале, то, сколько бы вы ни старались, ничего из этого не произойдет, надо опрокинуть чашу соответственного тому, что существует и живет в вопросах и требованиях зрительного зала".

Поразительно верное определение самой сути театрального искусства!

И как бы хорошо было найти те выразительные средства сценического языка, которые были бы достойны этих красивых мыслей!

И режиссер прежде всего следует думать о том, чем наполнить эту "чашу соответствия", чтобы обрести контакт с залом, без которого ни к чему окажутся все наши профессиональные усилия.

Это очень важный момент. Отсюда, от способности найти взаимопонимание со зрителем до умения точно выбрать пьесу — дистанция совсем не так велика, как может показаться на первый взгляд. Мне часто приходится ездить в лифте вместе с В.Н.Плужком, он спускается с 13-го этажа, а я — с 12-го. Почти каждый раз он повторяет: "Я уже давно не репетирую. Почему?" — Раздал все пьесы другим режисерам. — Почему? — А потому, что на сегодня выбрать пьесу значительно сложнее, чем ее поставить!" Что значит выбрать пьесу сегодня? Я думаю, это значит найти соответствие. Соответствие с моим замыслом, соответствие с интересом моего зрителя. Соответствие — эстетическое, социальное, если хотите,

блем действительности.

Все это верно. Но сегодня надо бы встать "над материалом", найти какую-то совсем иную форму изложения. Не такую назидательно-скупую, что ли. Мы разучились быть открытыми. (И текст этот, написанный в 1979 году, — закрытый. Как продрагаться через эти правильные слова к существу вопроса?) Ведь и от своих артистов я сегодня добиваюсь именно тех качеств, которые они просто вынуждены были временем скрывать друг от друга, они должны нехоженными тропами дойти до самого сердца зрителя, найти в нем союзника. Этим свойством открытости определяется, если хотите, современный художник.

Интересно: почему до сих пор, рядом со всей дрянью и дребеденью, которую просто невозможно слушать, люди до сих пор с наслаждением слушают русские романсы? Сам я в детстве еще пел романсы Чайковского, Рахманинова... Что-то есть такое открытое, искреннее в этой музыке, что и сегодня романс любим и востребован. Поэтому многие мои последние спектакли я поставил в стиле, который определил для себя как "театральный романс".

Режиссер, как выясняется, должен жить долго. Срагу, чтобы иметь возможность сравнивать. Такое сравнение дает возможность отделить истинные ценности от временных и мнимых. Так оказалось, что безнадежно прошло время театра поэтических инакосказаний Юрия Любимова. Этот театр собрал совсем недавно толпы поклонников, да чего греха таить: мы до сих пор не можем никак расстаться с былыми успехами и сценическими приемами Таганки. А ведь самое интересное, я думаю, что было в этом театре — это их гегерия, который в поэтической форме искал свое отношение к окружающей жизни. В то время как прямолинейный ход, в котором работал театр, сегодня не случайно полностью изжил себя.

Я, благодаря своему долготелю, имею возможность сравнивать нынешний театр со спектаклями малой сцены Художественного или, скажем, 2-го МХАТ, в ложу которого мне обязательно покупали билеты родители в день моего рождения 2 января. Я до сих пор все помню до мелочей. Почему? — Да потому что там рождались те самые искренние переживания интересных, духовно богатых людей, о чем мы и ведем сейчас речь. Второе поколение артистов Художественного театра — это вершина психологического реализма. Вершина, которая не просто останется в истории отечественного театра, а определит еще на много десятков лет вперед критерии художественной правды существования артиста на сцене.

Той самой, которой как раз и нет в спектаклях Юрия Петровича. Как сейчас выясняется, там и личностей значительных нет среди артистов. Это все неизбежная расплата за тот прямолинейный ход в зрительный зал с кукишем в кармане, который в те суровые годы казался верхом смелости и честности. Только в этой прямолинейности не было подлинных поэтических осмыслений, не было образных осмыслений, которыми столь великолепно владел — правда, в другом искусстве — премьер Любимовского театра Владимир Семенин-Висоцкий. Ведь у него тоже инкоказание, но изложенное протрасяющими средствами образной выразительности. Черт его знает, откуда у него это бралось! Всегда восторгался, слушаю его. Он удивительно открыл форточку своего времени и впустил свежий воздух поэтического осмысления нашей жизни... Это все к вопросу об "обновлении языка театрального искусства".

Вот мы все читали роман моего великого однофамильца "Обломов". Поколениям школьников внушалось, что Илюша Обломов — асоциальное явление, вредный человек, "лишний человек". Когда сегодня перечитываю "Обломова", я думаю, что это единственный положительный герой в романе. Его способность видеть сны и мечтать куда дороже, чем энергия Штольца, который все распродал на свете, а потом отнял у мечтателя, что было у того дорогого. И Илюша надел халат и лег на диван. Диван стал для него всем на свете. Но он еще видел сны... Поэтому, на мой взгляд, совсем не удалась картина Никиты Михалкова: Табаков не может видеть сны: он, скорее, — Штольц.

Контакт между сценой и залом не возникает, если мы не найдем образный эквивалент для выражения важнейших процессов и проблем действительности.

И все-таки, к чему все эти рассуждения — и прошлых лет и сегодняшние — о времени и современности, о зрителе и о контакте с ним? Может быть, без всего этого можно свободно обойтись? — Отнюдь нет! Здесь речь идет о важнейших вещах, как бы предшествующих основе основ режиссер-

ской профессии — **Замыслу**. Замысел, конечно же, не на пустом месте возникает, ему предшествуют мучительные поиски, размышления. В ощущении времени, в чувстве зрительного зала заложено то, что замыслом, может быть, еще и не является, то, что скорее всего можно назвать **предчувствие Замысла**, но тем не менее именно здесь заложена причина действия, которые составляют творческий процесс.

Вопрос Замысла — это начало профессии: его предчувствие — основа творчества. "Для чего ты открыл сегодня занавес?" — еженощным слушают русские романсы? Сам я в детстве еще пел романсы Чайковского, Рахманинова... Что-то есть такое открытое, искреннее в этой музыке, что и сегодня романс любим и востребован. Поэтому многие мои последние спектакли я поставил в стиле, который определил для себя как "театральный романс".

Оглядываясь на "успешное" начало моей театральной деятельности. Мне повезло, меня очень хвалили: "молодой, талантливый, перспективный". Но сейчас мне ясно — я тогда в профессии смыслил мало; до настоящего понимания, что такое замысел спектакля, было еще ой как далеко.

Никогда не забуду, как пригласил А.М.Лобанова на спектакль "Женитьба Белугина", которым очень гордился. Андрей Михайлович посмотрел, сказал: "Ну что же, хорошо. В Театре Сатиры можно и так..." Но значит — можно иначе! Я бросил тогда на стол главный расстаться с былыми успехами и сценическими приемами Таганки. А ведь самое интересное, я думаю, что было в этом театре — это их гегерия, который в поэтической форме искал свое отношение к окружающей жизни. В то время как прямолинейный ход, в котором работал театр, сегодня не случайно полностью изжил себя.

Я, благодаря своему долготелю, имею возможность сравнивать нынешний театр со спектаклями малой сцены Художественного или, скажем, 2-го МХАТ, в ложу которого мне обязательно покупали билеты родители в день моего рождения 2 января. Я до сих пор все помню до мелочей. Почему? — Да потому что там рождались те самые искренние переживания интересных, духовно богатых людей, о чем мы и ведем сейчас речь. Второе поколение артистов Художественного театра — это вершина психологического реализма. Вершина, которая не просто останется в истории отечественного театра, а определит еще на много десятков лет вперед критерии художественной правды существования артиста на сцене.

Той самой, которой как раз и нет в спектаклях Юрия Петровича. Как сейчас выясняется, там и личностей значительных нет среди артистов. Это все неизбежная расплата за тот прямолинейный ход в зрительный зал с кукишем в кармане, который в те суровые годы казался верхом смелости и честности. Только в этой прямолинейности не было подлинных поэтических осмыслений, не было образных осмыслений, которыми столь великолепно владел — правда, в другом искусстве — премьер Любимовского театра Владимир Семенин-Висоцкий. Ведь у него тоже инкоказание, но изложенное протрасяющими средствами образной выразительности. Черт его знает, откуда у него это бралось! Всегда восторгался, слушаю его. Он удивительно открыл форточку своего времени и впустил свежий воздух поэтического осмысления нашей жизни... Это все к вопросу об "обновлении языка театрального искусства".

Бывает ли это всегда одинаково? — Да ничего подобного! Это все враки, что замысел рождается "сам по себе". Ему обязательно предшествует трудная, мучительная работа. А уж дальше — как распорядится его величество Случай. Если наличествует предчувствие, если замысел уже почти созрел и не хватает только последней капли, последнего толчка, — он может вдруг прорезаться как бы внезапно от самого неожиданного наблюдения или впечатления. Часто даже от обратного. Скажем, ты видишь чужую работу, чужое решение и "вдруг" обнаруживаешь в нем совсем другие возможности. Но никакое "вдруг" невозможно без предварительного ада труда. В наши "оканьяные дни" — особенно. С этим человеком ложится, с этим встает. По ночам ему снятся даже не "сны птицы", а жар-птицы. И чудится, что уже поймал. Просыпаясь, а у тебя в руке — перо от подушки.

Поймать жар-птицу времени — и уже есть начало Замысла или, по крайней мере, его предчувствие. Без этого не может быть ничего, без этого невозможно найти, выработать свою пьесу...