

наши публикации

БОЛЬШОЕ место в репертуаре любого театра занимает классика — отечественная и зарубежная. В работе над ней встают свои проблемы. Главная и вечная — как читать сегодня классическое произведение?

В сценическом прочтении классики режиссер должен исходить из суммы идей, предложенных автором, а не навязывать классику то, чего тот не мог иметь в виду. Из комплекса идей и проблем, заложенных в произведении, написанном много лет назад, необходимо выделить те, что особенно волнуют современное поколение. Режиссер имеет право на свое собственное осмысление этих проблем, на собственное видение людей и эпохи, отраженной в пьесе, но воплощать их он должен, не разрушая авторской концепции. Противопоставлять себя драматургу явно не стоит. Не надо начинать работу над классической пьесой, если она становится лишь поводом для режиссерских экспериментов...

Тенденция активного, подчас грубого, волевого переосмысления именно чеховского творчества сильна в сегодняшней молодой режиссуре. Естественно, что каждый режиссер хочет увидеть заново, своими глазами тот материал, который имеет давние сценические традиции. Намерение само по себе правильное, но ведь главное — во имя чего и что увидеть. Чехов называл свои пьесы комедиями. Значит ли это, что комедии и нужно ставить?

Известно, что авторское указание нельзя понимать буквально. Чехов боялся актерской слезливости, сентимента, ругал за это некоторых исполнителей Художественного театра. Парадоксально, неожиданно обозначая жанр своих веселых пьес, он как бы указывал на их непростоту, на содержащийся в них синтез драматического и смешного. Слезы, горькая неустойчивость героев заметны, но их жизнь, однако, не состоит из смешных, комических ситуаций (иначе, наверное, было бы жить невозможно). Кроме того, при всей любви и нежности Чехова к многим его персонажам он смотрел на них глазами вполне трезвыми, видел их несчастья, но и слабости тоже — прекрасную душу, пассивность, брезгливую боязнь грубого и жестокого в жизни. Драматург ощущал историческую вину своих героев и отказывал им в трагедийном ореоле.

Существует мировоззрение художника, автора, его позиция, выраженная в образах, и, как бы режиссер ни настаивал на ином, нежеле и у писателя, отношении к героям, все равно авторская позиция проявит себя и вступит в противоречие с режиссерским стремлением. Нельзя в чеховских спектаклях поливать сцену слезами, но нельзя также и ставить смешную комедию на тему «человека забыли». Если «Вишневый сад» — комедия, то очень грустная. Попытки сделать из нее сатиру, фарс или водевилля никогда не удавались и не удадутся.

Мне бесконечно жаль, что герои Чехова подвергаются порой только разоблачению, принижению. Когда мне говорят о «другом времени», о необходимости «взгляда из настоящего в прошлое», я хочу спросить: разве сегодня мы не сталкиваемся с тем, что «человека забыли», разве это перестало быть трагедией?

...Одно время я много думал о постановке горьковских «Варваров», которые удивительно жизненно и тревожно звучат сегодня. Варвары — в современных условиях высочайше развитой науки и техники — технократы, блестящие профессионалы, лишенные нравственного начала, внутреннего суда совести над собой. Разве они менее опасны, чем те — в провинциальной российской глухомани, о которой написал Горький? Разве сегодня, когда миру угрожает катастрофа атомного разрушения, когда изобретаются «нейтронные» и всяческие прочие бомбы, не стоит напоминать и напоминать о смертельной для общества угрозе — отрыве науки от ее моральных оснований, о безнравственности, агрессивности знания и профессионализма, если они не содействуют счастью человечества, благо живых и будущих поколений.

На моей памяти несколько значительных постановок замечательной горьковской пьесы. Незабываемое впечатление произвел на меня спектакль Н. Покровского в Горьком. Помню опустошенность, мертвую статику Черкуна и страшную суету, механическую имитацию разнообразия жизни вокруг него, растратившего свой талант и ум впустую, не для людей.

...В общем разговоре нашего театра о духовности и бездуховности необходимым и важным доказательством нашей позиции, доказательством «от противного» стал спектакль «Дети Ванюшина». Пьеса С. Найденова очень близка русскому классическому наследию, в особенности горьковскому направлению.

Когда я приступил к работе над пьесой, я был совершенно убежден, что с сегодняшних позиций сожалеть, сочувствовать и сострадать ванюшинской системе воспитания и трагедии в его доме нельзя. То, что когда-то воспринималось как явление трагическое, в наши дни сочувствия не вызывает. В нашем представлении это не драма, а отвратительный фарс. Уродливый и жалкий мир «детей» — прямое производное от жизни и убеждений стариков Ванюшиных. Люди, одержимые наживой, накоплением, ничему путному научить детей не могут. Их идеалы, нормы их жизни крайне убоги, тусклы. Страх перед действительностью, неспособность справиться даже с собственной семьей изливаются в крик, жалобные стенания — в шумный, громогласный скандал. Со времени написания пьесы прошло более полувека. Сегодня очевидны историческая вина и мизерность этих людей, по существу не имеющих права на драму. Не оправдывая стариков Ванюшиных, Найденов тем не менее жалел их, у нас же в спектакле эта тема жалости снята. Кого, собственно, надо жалеть? Драма оборачивается «трагическим балаганом».

Замысел, возникший на материале пьесы «Дети Ванюшина», требовал другого финала. Я полез в архивы и нашел написанный Найденовым в 1907 году новый финал пьесы. Драматург заново переписал четвертый

акт, который и сохранился в рукописи. Не могу сказать, лучше он или хуже первоначального, но в нем был финал, который меня устраивал, потому что соответствовал моему ощущению пьесы. Ванюшин ничего не сумел: ни вырастить детей, ни даже застрелиться; его приводили домой и помешали, точнее — загнали, на чердак. На прощание он говорил детям: «А я буду жить и сверху буду напоминать, что жив Ванюшин, жив!» Написанное Найденовым в 1907 году устраивало меня в 1969-м.

ЛИТЕРАТУРНАЯ работа над пьесой, в том или ином, большим или меньшим объеме, даже когда мы обращаемся к произведению, написанному много лет назад, кажется мне необходимой. А дальше идет поиск средств воплощения — в соответствии с режиссерским видением ее. Средства, необходимые для реализации, надо искать и у самого автора, даже когда ты, режиссер, кардинально переосмыслишь пьесу...

Много лет тому назад я предложил Лобанову поставить спектакль в театре, которым руководил, — в Московском драматическом, и Андрей Михайлович назвал тогда «Свои люди — сочтемся». Я перечитал ко-

Андрей ГОНЧАРОВ

СЛОВО О КЛАССИКЕ

Главный режиссер Московского академического театра имени Вл. Маяковского, народный артист СССР Андрей Александрович Гончаров хорошо известен многим любителям театрального искусства. В его режиссерской биографии немало постановок современной советской и зарубежной драматургии, нашедших широкий отклик у зрителей. Особое место в творчестве Гончарова принадлежит спектаклям по произведениям русской классики.

Мы публикуем отрывки из будущей книги Андрея Гончарова «Режиссерские тетради», которая выйдет в издательстве Всероссийского театрального общества.

медью и не понял, почему он выбрал именно ее. Но поскольку Лобанов был для меня абсолютным авторитетом, я согласился. Андрей Михайлович не успел поставить спектакль, потому что вскоре умер.

С тех пор я о пьесе не думал, а несколько лет назад перечитал ее снова, еще не собираясь ставить. Я вспомнил, как Лобанов произносил название: «Свои люди — сочтемся», делая ударение на первом слове. Здесь, наверное, и скрывалась разгадка. «Свои» — именно в этом изверство. Это «зарядье», задворки человеческих отношений, уродливых по форме и сути, по тем счетам и претензиям, которые «свои люди» предъявляют друг другу.

Я внимательно и заинтересованно вчитывался в пьесу. Я увидел, как считаются и торгуются «свои» люди, увидел эволюцию мошенничества, возрастание аппетита и усовершенствование средств грабежа, в результате чего старый жулик Большов начинает казаться чуть ли не порядочным человеком рядом с халпугой и вымогателем новейшей формации Подхалюзиным. Способы Большова кустарны, старомодны, патриархальны в сравнении с тем, как лихо ведет свое дело Подхалюзин.

Я ставил спектакль о «зарядье», о «захолустье» человеческих чувств и поступков, которое ведь и до сих пор не уничтожено до конца. Это та же тема, что и в «Детях Ванюшина», но у Островского перерождение сословий и поколений показано социально объемнее и страшнее...

Сама наша отдаленность от времени, когда классическое произведение создавалось, предполагает перестановку акцентов, уже несколько иной взгляд на судьбу, события, характеры.

В «Банкроте», например, поставленном мною, изменения были минимальные, но все же две-три композиционные коррективы оказались необходимыми. Их требовала главным образом перемена жанра комедии на трагифарс. Повторю — изменения были незначительными. Делая их в классическом произведении, я всегда следую совету Лобанова: «Не ссориться с историей по пустякам».

Любые коррективы не должны изменять главный смысл классической пьесы, не должны нарушать ее духовной и образной целостности.

Сам для себя я так определяю свои взаимоотношения с большой классической литературой: классика — это предельность мысли и художественности, это концентрация человеческой мудрости, которой не страшны время, расстояния, национальные, языковые преграды. Классика, безусловно, заслуживает серьезного, осторожного, уважительного отношения. Нужно учитывать своеобразие и сопротивляемость материала; нужно помнить о законе целостности и созвучия авторскому миру. Иначе при переделках и редактуре (даже частичной) легко утратить тот огромный духовный потенциал, который классическое произведение в себе содержит.

Но невозможно также и подобострастно-умилительное, приниженное «целование в плечико». В искусстве ничего повторить нельзя. Нельзя сохранить традицию в неприкасаемости абсолюта.

Например, все еще встречающиеся попытки ставить в этой направленности Островского оборачивают-

ся удручающей старомодностью на сцене и унынием в зрительном зале. Современность диктует театру свои требования. Классика не может быть исключением из этого общего правила...

Когда я решил ставить «Леди Макбет Мценского уезда» Н. Лескова, я взял инсценировку А. Дикого. Но оказалось, что сегодня мы читаем Лескова иначе, а за годы, прошедшие со времени знаменитого спектакля, настолько изменились принципы композиционного построения, что и по форме своей инсценировка Дикого не годилась...

Если вы сегодня поедете в Мценск, вас обязательно повезут на окраину города и покажут дом, где жила Катерина Измайлова, женщина, совершившая несколько убийств, о которой по материалам судебной хроники писал свой очерк Лесков, писал, по его собственным словам, «обливаясь потом от ужаса». Но, читая произведение, вы ощутите не только страх, но и удивление автора, не только его иронию, но и восхищение.

Маленький очерк о «леди Макбет Мценского уезда» интересовал многих — Д. Шостаковича и Вл. Немировича-Данченко, А. Дикого и С. Эйзенштейна, интересовав драматургичностью формы и драматизмом содержания, а главное — сложностью, необычностью и силой центрального женского характера.

Еще двадцать лет назад, когда я довел до генеральных репетиций, но не выпустил в Театре на Малой Бронной спектакль по инсценировке А. Дикого, меня поразили образ Катерины Измайловой, что так безоглядно, так бесстрашно бросила все на алтарь своей любви; меня поразила трагическая судьба русской женщины, охваченной пожаром страсти.

И сегодня меня не перестают удивлять и этот характер, и эта судьба. И мне хотелось зримо проследить стремительное внутреннее движение Катерины в ее борьбе за свое чувство в таких страшных условиях «темного царства», что в этой борьбе гипертрофируется ее собственная личность.

Задаются же на Руси такие характеры! И по сей день нельзя без душевного трепета вспомнить эту борьбу богато одаренной чувством женщины, которая в жестоком, бесчеловечном мире дерется за свое счастье жестокими, бесчеловечными средствами, обгадряя себя и все вокруг кровью.

В очерке поражает и эта жестокость, и рациональность поступков Катерины, которая является инициатором всех убийств. Но вчитайтесь повнимательнее, и вы увидите, например, что самой Измайловой, ее счастью не мешал маленький Федор Лямин, потому что ее счастье — только в любви. Мальчик мешал Сергею, у которого разгорелись глаза на деньги, и, вкусив богатства, он рвался все дальше — к положению хозяина и уже видел себя купцом-воротилой с огромным капиталом. Еще один претендент на наследство означал крушение его мечты, его планов, и Сергей бесконечными разговорами о невозможности счастья, завоеванного было с таким трудом и такими жертвами, исподволь, исподтишка толкал Катерины на новое убийство. В этом кроется социальная природа трагедии.

Страшно возмездие в финале — плата за слепоту. В беспросветной скуче ее жизни, от которой, по словам Лескова, легче удавиться, в дикой, дремучей тоске «темного царства» Сергей был единственным, на кого упал взгляд Катерины, никого другого по эту сторону высокого забора просто не оказалось. И, раз вспыхнув в ее душе, светильник любви разгорелся в мощный пожар страсти. Натура цельная и в своем чувстве одержимо безоглядная, Катерина шла на все во имя этой любви, ставшей единственным светочем в ее жизни, дралась за нее до последней минуты, до последнего вздоха. И это тоже говорит о целостности характера при всей его сложности, загадочности и противоречивости.

При работе над инсценировкой и потом над спектаклем мне хотелось найти максимальное соответствие с лесковским образом, от которого отступил, например, Д. Шостакович, создавая оперу «Катерина Измайлова». Генеральный композитор, музыкальный драматург, он создал совершенно самостоятельное произведение, и Вл. Немирович-Данченко был прав, когда настаивал на том, чтобы оперу Шостаковича рассматривали отдельно от повести, судили по ее собственным законам, ибо героиня в опере иная, нежели в повести.

СОВРЕМЕННОКИ Лескова проводил параллель между Катериной Измайловой и Катериной в «Грозе» А. Островского — этой параллелью в серьезной степени воспользовался и Шостакович, но я не вижу оснований для такого сопоставления — совершенно очевидно, что различны пути этих двух женщин и их нравственный итог.

Я хотел поставить именно Лескова, найти театральные адекватности не только сути написанных им образов, но и стилистике и даже стилизации писателя, которая сильна хотя бы в характере коллекционирования им русского языка. И здесь великий стилист ставил перед театром очень сложную задачу, потому что в его произведении есть не просто объективное изложение имевшего место в действительной жизни случая, но и отношения самого писателя к происходящему — его ирония, его восхищение, его ужас. Все это хотелось сохранить и передать в особенностях движения драмы на сцене.

Поэтому и появилась форма повествования, которую мы назвали хорovým сказом, по интонации своей немного напоминающая ямщицкую песню конца века. Такое драматургическое построение дало возможность как бы комментировать события от лица театра. Группа, ведущая «хоровой сказ», в отдельных сценах непосредственно участвующая в действии, может отойти «в сторону» от событий и подвести итог происходящего. Такая форма помогла нам сохранить «кустодиевскую грань» выразительности Лескова, «эфф-фект отстранения» от материала, сочетание драмы и иронии...