

«Новая постановка никогда не являлась для меня чисто профессиональной работой; речь шла не об одном лишь применении к делу специальных знаний или опыта. Приходилось как бы начинать жить заново. События и будбы, иногда выдуманные столетия назад, врывались в твою жизнь, занимали в ней все большее место».

Г. КОЗИНЦЕВ.
(Из рукописи книги «Пространство трагедии»).

Если я правильно вас понял, «Неделю» интересует, что такое мастерство. Можно ли приравнять его к ремеслу или в понятие это входит не только профессиональное умение, но и нечто другое?

РАЗГОВОР на эту тему чрезвычайно труден. Труден хотя бы потому, что часто, как ни парадоксально это звучит, мастерство начинается с отказа от мастерства. «Литература была белым лист, а теперь он весь испи-сан. Надо перевернуть или достать другой», — это запись из дневника Льва Толстого, и речь здесь идет об относительности понятия, о котором мы с вами и беседуем. О том, что категория мастерства не сумма навыков, достигнутых и закрепленных раз и навсегда, но, напротив, нечто такое, что меняется с жизнью и зависит от нее. То, что в одну эпоху считалось высоким мастерством, в другую может быть воспринято как ремесло.

Мы знаем, как относительны в искусстве такие понятия, как, например, композиция, гармония. Фраза Толстого, отмеченная огромным количеством придаточных предложений, поначалу казалась тяжелой, некрасивой. Должно было пройти время, чтобы все поняли, что язык его не только более правилен, точен, чем так называемый «литературный язык», но и подлинно красив. Хотя это слово тоже не хотелось бы применять так безоглядно.

Общезвестно, что сейчас у нас пишется много стихов, выходит много сборников, где, казалось бы, соблюдены все правила стихотворной речи. Но уже не раз писались и говорилось о том, что многое из опубликованного далеко от поэзии. И сделать это поэзией не могут ни звонкие рифмы, ни броские сравнения. Все это лишь внешние, нетрудно достижимые приемы, вспомогательные средства, и относятся они к версификации. К поэзии относится другое.

Я признательный читатель Д. Самойлова. В его стихах трудно найти эффектные сравнения и словосочетания, легко слышную звуковую переключку, бьющее в глаза внешнее умение. Они воздействуют не лишностью формы, а самой сутью, тем открытием глубины явления, которое и влечет за собой особый порядок слов, особый, естественный, как походка, как дыхание, ритм чувств и тот особый свет, при котором все становится отчетливо видно.

Дай выстрадать стихотворенье!
Дай выгадать его! Потом,
Как потрясенное растение,
Я буду шелестеть листом.

Я только завтра буду мастер,
И только завтра я пойму,
Какое привалило счастье...

Нужно ли говорить такие элементарные вещи, как то, что поэт должен знать все оттенки родного языка, вкус, цвет, звук, вес слова. Но даже самое совершенное знание, превращенное в литературное умение, таит в себе начало умерщвления истинной поэзии. Стоит задуматься над тем, что в один из периодов своей жизни Александр Блок, уже автор замечательных книг, мучился тем, что научился слишком хорошо писать стихи и оттого сейчас не может их писать. То, что понималось им раньше как мастерство, дошло не только до совершенства, но одновременно и омертвело, стало самостоятельным и самодовлеющим.

Разумеется, дело обстоит не просто, и ничто в развитии искусства не пропадает зря. В самом отказе от того, что в свое время было принято считать мастерством, заключены истоки новых движений, уже другого качества мастерство. То, от чего художник отказывается сегодня, нередко возникает в истории искусства завтра. Может быть, поэтому вернее говорить не о мастерстве, а о культуре.

Вряд ли мы можем даже самыми величайшими понятиями о мастерстве исчерпать один из самых удивительных моментов русской культуры — болдинскую осень Пушкина. Философский трагизм «Пира во время чумы» или «Моцарта и Сальери», пародийный, вступающий в спор со всеми современными ему представлениями о целях литературы «Домик в Коломне» и прозу, написанную в этот же период. Понятие мастерства в каждом

из этих случаев не похоже на другое и все объединено огромностью духовной жизни поэта, в которой находят свой отклик и самые глубинные явления мировой культуры, и национальная жизнь во всех ее проявлениях. От холерных карантин и повседневной журнальной полемики до увлечения Шекспиром и Моцартом.

Нет, понятие мастерства совсем не простое понятие. Обратимся к кино, его истории. Сергей Эйзенштейн начал работать тогда, когда мастерством в кинематографе считалось умение крепко закрутить фабулу сценария, написать выигрышные роли для звезд, красиво снять павильонные сцены. Ровно от всего этого он и отказался. Чтобы правдиво показать революцию на экране, он отверг придуманную драматургию и доказал, что драматургией могут стать сами события истории.

Мастерство его было огромно — если уж говорить о нем, — но оно находилось прежде всего в области пластики, динамических фресок, где действующими силами выступали народные массы. Оно находилось в динамике монтажа, которым он заменил драматургию, создав теорию киноискусства как теорию монтажа прежде всего. Но прошло время, и пришли иные

мастерству. Как известно, фильм «Давид Блатный» Мексика!, снятый Эйзенштейном за рубежом, был прерван, и режиссер покинул Америку. Снятый им материал оказался в руках людей, которые попытались сделать фильм без него. Из Голливуда пригласили опытного монтажера, через руки которого прошли сотни тысяч метров пленки. Вероятно, он был в полном смысле слова мастер своего дела, однако мастерство в данном случае ничуть ему не помогло. Все попытки закончить картину потерпели крах. Это было закономерно.

Кинематографические специалисты Голливуда видели свою задачу в том, чтобы найти определенную длину кадров, плавность переходов — то есть профессионально смонтировать материал. А надо было его одухотворить, как умел только Эйзенштейн. Как были одухотворены в его искусстве простые вещи: детская коляска, пенсне на шнурке, ступени лестницы.

«Нельзя исчерпать приемами великое искусство. Лучшим определением предмета кажется мне толстовское «лабиринт сцеплений». В лабиринте нельзя повесить стрелки... Остается каждому по-своему блуждать по нему, освещая путь, стараясь

Неделя № 2 11/11-1973 г

беседы о мастерстве

ДВИЖЕНИЕ ВРЕМЕНИ

Г. КОЗИНЦЕВ

задачи: на первый план вышел человек, связанный со всеми процессами новой жизни. Однако найденное, открытое, предвиденное Эйзенштейном не исчезло, но продолжало жить в новом искусстве, но уже в других формах.

Вы спрашиваете, не произошло ли это еще и потому, что было время рождения нового искусства и Эйзенштейн как бы создавал его почву?

Да, процесс становления сыграл тут свою роль, но необходимо видеть и другое. Отвергая большинство традиций дореволюционной кинематографии, он подхватил и продолжил традиции других искусств. Я думаю, что в его фильмах ожила и античная трагедия, и монументальные формы пластических искусств, и большие симфонические формы музыки. Такого рода взаимосвязь всегда плодотворна — она определяет движение культуры.

Но вернемся к кинематографическому

выходу на новые пересечения дорог, наткнувшись на тупики и опять поднимать фонарь: искать новых направлений.

Откуда берется этот фонарь? Ответить непросто. Это и свет дня, в котором живешь (ты живешь); это и труд людей, который стал тебе доступен. Тех самых людей, которые искали ответа на вопрос: как сделано искусство? как сделана жизнь?

(Из рукописи книги «Пространство трагедии»).

Мне хотелось бы привести еще пример. В XIX веке сложилось устойчивое понятие того, что такое мастерство драматурга и какие законы театра нужно знать, чтобы пьеса имела успех на сцене. Появился даже термин: «хорошо сшитая пьеса». В духе этого представления то, что писал для театра Чехов, сперва объявлялось несценичным. Движение времени, развитие культуры вызвали и

жизни другие понятия, и мерилом их стала драматургия Чехова.

Подобного рода примеров из истории искусства можно было бы привести множество; понятие мастерства меняется — процесс продолжения и опровержения и есть условие развития искусства. Повторяю: художник не может создавать на пустом месте, его труд — продолжение огромного труда культуры.

ВОПРОС: А нравственный мотив? Включает ли вы его в понятие мастерства, в понятие культуры, как мы условились говорить?

Я не верю в какое-то отвлеченное мастерство, мастерство как в способ изготовления, как в чисто профессиональное умение, отделенное от многих других сторон труда, а вернее — всей жизни художника, которая связана с жизнью народа, страны. В старые времена так шили портные «из материала господина заказчика» и по фасону, который выбирал господин заказчик. Все дело в том, что в искусстве нет материала самого по себе, материала, который художник только оформляет. Он всегда часть его духовной жизни, и поэтому так часто встречающееся слово «выстраданно» в применении к творчеству все же, пожалуй, наиболее точное.

Образец для меня — творчество Дмитрия Шостаковича. Нужно ли говорить о его мастерстве? Это лишь одна и все время обновляющаяся сторона его искусства, которое нелепо было бы сводить к приобретенным навыкам. Позволю себе сослаться на собственный пример. В свое время Дмитрий Дмитриевич написал музыку к поставленным мною спектаклям «Король Лир» и «Гамлет». Однако, когда он работал над музыкой к фильмам, снятым по этим же трагедиям, он не использовал ничего из написанного им раньше.

Я очень хорошо помню, как после первого просмотра кадров «Гамлета» Шостакович сказал: «Прежде всего — ни одной ноты из того, что я написал для спектакля». В чем тут было дело? В том, что кино — другое искусство? Нет, совсем в ином. Со времени, когда были поставлены спектакли, прошло много лет — и каких лет. Новое открылось для всех в жизни, а значит, и в шекспировских трагедиях. Художник не мог не отозваться на это.

«Без нее (без музыки Шостаковича. — Н. Л.)... я шекспировских картин не смог бы поставить. Что кажется мне в ней главным? Чувство трагедии? Важное качество... Философия, обобщенные мысли о мире? Да, разумеется, как же, «Лир» — и без философии...

И все-таки другое свойство главное. Качество, о котором и написать трудно. Добро. Доброта. Милосердие.

Однако доброта эта особая. Тут совсем другое дело. Есть в нашем языке отличное слово: лютий. Нет добра в русском искусстве без лютой ненависти к тому, что унижает человека. В музыке Шостаковича я слышу лютую ненависть к жестокости, к культуре, к угнетению правды. Это особая доброта: бесстрашная доброта, грозная доброта.

(Из рукописи книги «Пространство трагедии»).

Я хочу сказать вот что: без силы одухотворения профессиональное искусство само себя компрометирует... Помните «Портрет» Гоголя и то, что он писал о Черткове, который пошел за заказчиками и для денег, успеха, славы стал торговать своим искусством? «Бойкость кисти», «лихая замашка кисти» у него появилась, но одновременно «кисть его хладела и тупела». Яснее не скажешь, не правда ли?

Уж если мы обратились к примерам из русской литературы, то позволю привести фразу из письма Чехова брату: «Главное — надо быть справедливым, а остальное все приложится».

ВОПРОС: А как вы тогда относитесь к таким определениям учебных дисциплин, как «мастерство актера», «мастерство режиссера»?

Если учить только мастерству, результат вряд ли будет хорош. Разумеется, художником должна владеть страсть и знания, но сами знания плодотворны только тогда, когда учат самостоятельности, пробуждают особенность данной личности. Только в этом случае знания обогащают ученика, а не превращаются в набор отмычек, которыми, может быть, и можно отворить двери, но за этими дверями будет не комната, полная сокровищ, а пустое пространство.

Как это ни странно, но слово «мастер» часто связывают с понятием покоя, уверенности. А мне представляется, что главное как раз беспокойство — художник не может позволить, чтобы его кожа стала слоновьей. Обостренное ощущение жизни, сила сопереживания, сила ненависти и любви — вот что воспитывает и развивает талант. И вот что дает жизнь тем средствам выразительности, которыми художник превращает свои мысли и чувства в реальность произведения.

Беседу вела Н. ЛОРДКИПАНИДЗЕ.