

НАВЕРНОЕ, вопрос этот покажется большим читателю странным, а некоторым и раздражающе неуместным. Настолько Станиславский стал неотъемлемой частью духовной культуры мира.

Я не говорю сейчас о том, что хрестоматийно известно: о гитаниской работе гения, о «великом мятежнике», давшем нашему театру новые законы, новую поэзию и первую в мире науку сцены, художника, который в нашей национальной культуре по праву занимает место рядом с Толстым и Чеховым, Павловым и Чайковским...

«Тысячи зрителей, посещающих по вечерам театры в Нью-Йорке или Москве, в Риме или Париже, в Берлине или Лондоне, не знают, что то, чем они восхищаются на сцене — начиная с актерской игры и кончая деталями постановки, — все сплошь и рядом является следствием уроков Станиславского». Так писал Жан Виллар.

Станиславский «...помогает всем тем, кто стремится к большому драматическому искусству» — так думает великий Чаплин.

То же самое говорил мне во время московских гастролей Театра Кабуки его прославленный корифей Итикава Энносэ.

Итак, от Чаплина до Кабуки...

И все-таки не устарел ли Станиславский? Этот вопрос за последние годы не раз возникал в беседах с нашими зарубежными коллегами. Причем надо сказать, что возникал этот вопрос в довольно причудливой и неожиданной форме. «Скажите, — спрашивали они, — правда ли, что в нашем театре многие считают, что Станиславский устарел и его вытеснили совсем иные театральные идеи? Хотелось бы знать, что вы сами думаете по этому поводу. Так ли это?»

У одних спрашивавших были при этом лица грустные и растерянные. Они верили в Станиславского. Продолжали им увлекаться и не понимали, как мы можем отказываться от того, что составляет нашу силу. Другие спрашивали, явно желая получить подтверждение: им было бы приятно услышать, что мы отказались от своего затянувшегося «заблуждения».

Меня сейчас больше интересуют последние. Причем я имею в виду друзей, а не врагов. Почему они так думают, почему Станиславский кажется им чем-то антидеятельным, старомодным и скучным, наставившим которого в «обязательном порядке» руководствуются все театры Советского Союза? Нужно сказать, что в давно прошедшие времена не в меру ретивые критики, забывшие, что Станиславский не исключает, а предполагает неповторимость индивидуальности художника и театра, оказали ему в этом смысле вполне медвежий услужливый. Революционнейшей эстетике они создали репутацию некоей официозной инструктивной догмы. Отголоски этого нелепого недоразумения время от времени возникают и в наши дни. Но дело все-таки не в них. Дело в ряде столь же неверных, с моей точки зрения, легенд, которые существуют вокруг Станиславского сегодня.

Легенда первая. Ее примерно можно сформулировать так: «Станиславский — это жизнь человеческого духа, но не жизнь человеческого тела. Занимаясь психологией, мэтр забыл о технике артиста, о его пластике, о его слове. Но без слова и жеста, без точной лепки тела и пластической метафоры нет современного театра».

Это говорится о Станиславском, который еще в дни своей театральной юности, в Алексеевском кружке, участвуя на домашней сцене в оперетте композитора Сюлливерна «Микадо», пригласил в дом труппу японских акробатов и под их руководством в течение долгого времени тренировался в похотке, жесте и жонглировании веером. О Станиславском, который физически страдал, когда слышал изуродованную человеческую речь.

Я помню, как на своей последней в жизни репетиции семидесятилетнего Станиславского с молодым максимализмом и увлечением говорил о виртуозной игре ролу Мэй Лань-фана, гастролировавшего в те годы в Москве. Известно, что великий китайский артист в свою очередь писал о том, как много он получил от уроков Станиславского. Поистине там, где, на первый взгляд, в искусстве существует несовместимость, неожиданно обнаруживаешь глубокое родство.

Сколько было сказано слов о «несовместимости» Станиславского и Мейерхольда, однако сами участники «рокового поединка» решительно опровергли эту версию. «Ведь я тоже ученик Станиславского и вышел из этой алма матер», — говорил Мейерхольд. В конце, как и в начале, пути они были снова вместе.

В Театре на Таганке в фойе висят четыре портрета: Станиславский, Мейерхольд, Брехт и Вахтангов. Четыре гиганта, четыре системы. Совершенно разных, но не несовместимых. Когда в любовниках «А зори здесь тихие...» наряду с присущими этому театру пластической экспрессией и образностью был обнаружен еще и тонкий психологизм характеров в духе Станиславского, многие были поражены. А между тем дружное соседство портретов в фойе декларировало и обещало это.

Вне жизни человеческого тела нет и жизни человеческого духа. Больше того, Станиславский, как бы предвидя будущие недоразумения, недвусмысленно писал о том, что артист его школы должен владеть арсеналом внешней выразительности совершенней, чем актеры иных направлений.

Так обстоит дело с первой легендой.

В. КОМИССАРЖЕВСКИЙ, заслуженный деятель искусств РСФСР

УСТАРЕЛ ЛИ СТАНИСЛАВСКИЙ?

Легенда вторая. Это произошло сравнительно недавно в Доме дружбы во время беседы деятелей нашей сцены с группой американских молодых актеров. Разговор шел о Станиславском. «Хотите перейти от слов к делу и проверить кое-что сами на эгоде?» — неожиданно спросил актеров один из участников беседы. Молодежь американка с готовностью подыкала с места. «Ну так отправляйтесь сейчас за дверь, а потом войдите и сообщите, что в Доме началось пожар...»

Девушка вышла из комнаты. Прошло минут десять — она не возвращалась. Шла дискуссия, а ее все не было. Наконец все в слезах она тихо вошла и чуть слышно пролепетала что-то о пожаре. «В чем дело? Где вы были? И что с вами сейчас?» — И девушка рассказала, что проходила в холле люди все время отвлекали ее, и она никак не могла «увидеть» пламя, и наконец, где-то в углу ей это удалось, и она представила, что дом горит, но что сейчас она чувствует себя от этого очень уставшей и ей почему-то хочется все время плакать.

— Простите, но это же что-то вроде самовнушения или гипноза? Не так ли? — Конечно. — Но зачем же вы это делали? — А как же иначе? Это и есть Станиславский. — Вы что-то путаете. Станиславский предложил бы актеру действием ответить на вопрос, что бы он сделал, «если бы» был пожар, а не галлюцинировать на эту тему... — Нет, я совсем не путаю... Это — Станиславский... Как так учили... Естественно, что, когда возникает «такой» Станиславский, воспитывающий сомнамбул, некоторые прогрессивные художники современного театра решительно заявляют: мы — против этой вынужденной магии, против истерии, мы — за ясный, трезвый и дневной свет театра «эпохи науки», скажем, за театр Брехта.

Их вполне можно понять. Но какое это имеет отношение к Станиславскому? Ведь он-то как раз и занимался большей частью своей жизни тем, что в противовес всем зыбким наитиям от Аполлона строил надежное здание материалистической науки об актерском искусстве. Разве не установил он реальной связи между, скажем, «Рефлексами головного мозга» Сеченова и механизмом тончайших движений души артиста? Разве в непрестанном поиске Синей птицы истины на сцене, безжалостно отбрасывая вчерашние открытия, не дал он в руки актера один из наиболее точных ключей к познанию: поведение, поступок! Разве, глубоко чуждый всякой туманной неопределенности, не поверял он «алгеброй гармонии»? Вот видите: алгеброй гармонии! Как Сальери: «...музыку я разлагаю как труп».

Так возникает легенда третья: Станиславский — скучный учитель сцените-

ского правописания, строгим голосом диктующий правила театральной орфографии. Станиславский — работяга Вагнер, унылый спутник деревенского Фауста. Станиславский — Сальери.

Какая нелепость! Для меня он всегда был Моцартом, соединившим полет с анализом и размышлением. Но разве это возможно? «По этому поводу Томас Сальвини говорит так: «...Пока я играю, я живу двойной жизнью, смеюся и плачу, и вместе с тем так анализирую свои слезы и свой смех, чтобы они всего сильнее могли влиять на сердца тех, кого я желаю тронуть».

«Как видите, раздваивание не мешает вдохновению. Напротив! Одно помогает другому». Так сам Станиславский отвечает на третью легенду. Его оперируют люди простодушные и несведомые, а порой и не очень добросовестные. Суть ее в пресловутом натурализме Станиславского. Мол, Станиславский — это был и еще раз был, это писк комаров и кваканье лягушек, это имитация правды и всяческой иллюзии, это по-

чешивание, кряхтение, сопение и пришепывание на сцене, как в жизни. А на сцене не должно быть, как в жизни, век иллюзий в театре кончился, и посему эстетика Станиславского нуждается в основательном пересмотре.

Но позволите! С каких это пор был стал преступлением в современном театре? В «Мещанах» Г. Товстоногова двери надсадно скрипят на протяжении всего спектакля, но вы понимаете, что вместе с этими дверями скрипит весь мир, весь век Бессеменовых. М. Тарханов мог все, что угодно, позволить себе на сцене: чesал зад, ерничал, пришепывал и был всех своих Хозяев, Градобовых и Фурначевых знал до тонкостей, но я не могу вспомнить более химерических, обобщенных в сути своей, пленительных театральных и менее всего бытовых фигур в нашем театре.

— Да, все это так, — ответит мне оппонент, — но это уже история. Сегодня нам все-таки ближе театр Брехта, хотя и он уже достаточно староват...

Что же, можно, конечно, и так. Брехт — это свой мир, и мир великодушный. И, конечно же, иной в средствах своих, чем мир Станиславского.

И здесь кончаются легенды и начинаются подлинные различия.

Это две разные системы, и слава богу, что разные, и это надо сказать достаточно определенно. Брехт есть Брехт — и Станиславский есть Станиславский, только это совсем не кишиневское: «Восток есть Восток и Запад есть Запад, и с места они не сойдут». Нет! Станиславский и Брехт «сходят» с места и идут навстречу друг другу.

Когда-то еще Брехт писал о том, что у театра Станиславского нужно учиться «обязанности быть правды» и «гармонии естественности и стили». С тех пор мы не раз видели его биастельный театр, который он, как режиссер, руководил до конца жизни. И странное дело: глядя на его лучших актеров, мы почти не ощущали стилистических различий. Нет, Елена Вайгель не «казалась» матушкой Кураж, как ей предписывала теория «эпического» театра Брехта, а «была» ею. Буш не «цитировал» текст Галилея, а жил им! Мне всегда казалось, что Брехт-режиссер часто спорил с Брехтом-теоретиком и переубеждал его. Во всяком случае, это подтверждало, с моей точки зрения, правильность наших поисков «своего Брехта», что казалось мне более естественным для нашего театра, чем внезапный отказ от создания характера, что, на мой взгляд, составляло одну из решающих обязанностей актерской профессии.

Станиславский и сегодня. Он — в живом процессе нашего театра.

Спросите Ю. Завадского, а я убежден, этот худож-

ник, как бы держащий в своих руках зримую «связь времен», соединяющую театральное сегодня с неповторимой эпохой рождения советской сцены, ответит вам, что не мыслит современного театра вне тех решающих открытий, которые дал ему Станиславский. Впрочем, его и не нужно спрашивать — он сам отвечает на эти вопросы своими выступлениями и спектаклями, несущими в себе «вахтанговское» понимание театральной поэзии — то трагической, то карнавальской.

Обратитесь к следующему за Ю. Завадским поколению, к книгам и постановкам Г. Товстоногова, и вы снова увидите, как его властная современная режиссерская мысль своими глубинными корнями уходит в ту же почву, распахнутую Станиславским.

А дальше, разве, скажем, талантливый А. Гончаров, превративший в Театре имени Маяковского семейную драму «Дети Ванюшина» в острую социальную фантастическую, не исходил из этого же источника? А мастера всех републик наших в своем неслыханном национальном искусстве, разве не обращаются они, и не раз, к

Станиславскому, разве в цветении этого сада не участвует «живая вода» его учения?

Однако жизнеспособность традиции определяется прежде всего ее молодостью, новыми побегими. Если в этом смысле эстафета Мейерхольда и Брехта активнее всего выражена в поисках Театра на Таганке (что не исключает, разумеется, живого присутствия Мейерхольда во многих иных явлениях нашей театральной культуры), то «современный, убедительнейшим образом познаватель, какой стойкий и боевой художественный организм может сегодня родиться в мире идей Станиславского. И еще на его примере видно, что настоящее следование традиции заключается в том, чтобы, владея ею, все делать по-своему».

Как было трудно, наверное, ставить Г. Волочек после Станиславского «На дне». Но она избрала самый трудный путь: все вроде оставил покоем, и даже членская — почти символическая, а все стало иным, сегодняшним... Особенно это было видно на роли, которую играл сам Станиславский, и играл грандиозно. С юности в нашу жизнь вошел его Сатин — романтический, живописный босик, похочий, в своих лохмотьях на испанского гранда. И вдруг на сцене появился шустрый, лысоватый человек с впадой грудью, слегка измалоченный, умный, порою злой, порою смешной, порою жалкий. Как же он произнесет эти громоподобные слова о гордом человеке? И вот Е. Евстигнеев начал свой монолог, словно впервые задался над этим грандиозным вопросом и на наших глазах, прощаясь, мысленно все глубже и глубже, открыл друг — раздучивое, тихо — на дне своей жалкой жизни гордое и обаявающее величие человека. И вот Станиславский был бы доволен...

Мейерхольд, выступавший вскоре после смерти Станиславского в театре его имени, хорошо говорил, что верность учителю совсем не заключается в том, что если у него в «Евгении Онегине», скажем, стояло четыре колонны, так эти четыре колонны всю жизнь так и должны стоять. «Вот ухитрились сохранить дух его учения... Тогда позволяйте себе, сохраняя эту глубину, это зерно, вместо четырех поставьте шесть колонн. И вы тогда не будете педантами и не будете держать на точке замерзания столь крупное явление, как Константин Сергеевич».

Станиславский на протяжении всей истории МХАТа сам всегда яростно «переставлял колонны», как только видел, что живой дух театра оборачивается равнодушной привычкой и штампом. За последние годы во МХАТе возникали порой изумительные артистические создания — такие, как тургеневский Кузовкин М. Яншина, Фома Опискин А. Грибова, Карамзов М. Прудкина, дует А. Кторов и А. Степанова — в «Милом лежце», работы В. Ливанова, Б. Смидова, — и мы видели: жив, жив Станиславский в актере, жив! Но это было чаще всего мощное, но одинокие мелодии, оркестр в целом звучал приглушенно. Сегодня с большой верой мы следим за сложным процессом обновления МХАТа.

Когда я знакомился с новой по инструментровке текста композицией «Последних», то ясно видел, что О. Ефремов не искал оригинальности во что бы то ни стало, он любил

Горького не меньше нас, — он просто не мог иначе. Ему казалось, что именно так он может передать нам свое новое видение драмы, свою позицию. Ничего не нарушая в ее исторической конкретности, ставя эту пьесу о полицейских и моголодежи, он и его товарищи по режиссуре не могли не думать о тех столкнове-

ниях, которые возникают между ними и в сегодняшнем «безумном, безумном, безумном мире». О нет, в постановке «Последних» нет никакой навязчивой модернизации, но современность — ее нерв, ее сердцебиение, ее суть...

В дни, когда я писал эту статью, мне попалась на глаза недавно опубликованная в журнале «Октябрь» повесть Г. Кочеткова «Антракт не будет...». В ней средних лет актер Анатолий Астанов, сидя на скамейке сквера, неподалеку от Дома актера, предавался воспоминаниям. Воспоминания эти в основном посвящены его законам, вратам-режиссерам, «реформаторам — изощренным», как он их называл, которые осмеливались вносить нечто новое в привычное для него понимание театра.

Особенно достается в этих воспоминаниях тем, кто осмеливается искать в старых пьесах какие-то ассоциации с жизнью и вообще помышляет об обновлении искусства.

Чтобы размяться и отдохнуть от воспоминаний, герой заглядывает на сцене в ВТО. И что же он там слышит? По-моему, вполне разумные мысли: «Театру необходима классика, врывающаяся в современность с освежающей силой и энергией пьес сегодняшних...» — говорит оратор, — так не будем накладывать вето привычных представлений на новаторские спектакли... И, наконец, мы должны вспомнить, что Станиславский бессмертен не потому, что оберегал однажды утвержденное великими, а потому, что смело шел вперед, отменяя догмы ради постижения «жизни человеческого духа». Кажется, все ясно? Но не непримиримому Анатолию

Астанову! Мысли эти кажутся ему настолько крамольными, что он заставляет их произносить даже не режиссера, а ловкого жулика и проходчика. «Не правда. Все неправда!» — проносится в его мозгу, когда он слушает эти еретические тирады. «...Мне стало тошно, и я, вскочив с кресла, поспешил из зала, из Дома актера». Незадолго до этого герой бьет по лицу вышесказанного оратора, отчасти по личным мотивам, но в основном, очевидно, за его поддержку гнусных новаций. И хотя герой повести совершает всякие трагические и благородные поступки, хотя в жизни его были и впрямь события, заслуживающие сочувствия, — сочувствия у меня не было. Была жалость к человеку, чьи глаза засорены неудачами и озлоблением...

...Но так или иначе, время движется, а вместе с ним движется и Станиславский. И постепенно выясняется, что нам еще остается сделать не только для того, чтобы развить и обогатить его идеи, но и для того, чтобы просто, по-хозяйски освоить то, что он нам оставил. Одним из последних его открытий, и от-

крытий наименее значительных, был так называемый «метод действенного анализа». Он вооружил актера ключом к характеру — поведением. Он решительно прекращал затянувшуюся эру актерской репетиционной болтовни. Он соединял заветную импровизационность творчества с программой замысла. Он не обывально ускорял (когда метод, разумеется, был уже в руках у актера и режиссера) сроки рождения спектакля.

Темпы технической революции заставляют предстать многих профессий по несколько раз переучиваться за свою жизнь. Иначе они становятся безнадежно старомодными — это надо понять и людям театра. Устаревает не Станиславский, а мы, нелюбопытные, нерадивые ученики. С рождением этого метода прошло уже немало лет. Что мы сделали за это время? Как осмыслили все, что успел сделать и написать сам Станиславский, что продолжил М. Недров? От нас ведь требовалось куда больше, чем просто эмоциональные восторги или неприятие того, что на первых порах получалось или не получалось в освоении этой новой техники. Тем более что многое получалось и получается сейчас у людей без громких слов, превративших эту важнейшую часть заветания Станиславского в дело, в роли, в спектакли. Можно ли забыть, как В. Топорков играл в мольеровском «Тартюфе» Оргона? Сколько лет прошло, а в ушах все еще звучит это неизвестно как им найденное ликующее «нет сына у меня!... К такой раскрепощенности, свободе, яркости, неожиданности красок приходил, работая этим методом, актер МХАТа в нелегком для этого театра Мольере! Ну, а Шекспир, как утверждали многие, вообще противостоит актеру школы Станиславского. Эту легенду (еще одну!) можно было бы опровергнуть не одним примером из истории советской шекспирологии. Но пусть лучше будет один из недавних примеров.

Великолепная Джульетта — О. Яковлева. Как она ЛЮБИТ Ромео! Роль Джульетты создавалась именно этим методом (рек. А. Зорис). «Любовь моя так страшно разрослась, что мне не хватало и половины». Яковлева охватила и куда больше, охватила ролью, в которой каждая атомная прожитая любовь, раскрытая как действие. В этой хрупкой, исполненной естественной грации девочке просыпается канарейка, атомная энергия любви, неудержимо влекущая ее к Ромео. Потом мы станем свидетелями «отчаяния без края и без дна». Здесь — тот же максимализм чувства, рожденных мучительной попыткой примирить непримиримое, оправдать и обвинить Ромео. Горькое, траурное свидание, отравленное разлукой, и, наконец, зрелость мыслей и поступков финальных сцен, с тем же естественным гармоничным отвергающим возмущением душевного компромисса в мире жестокости и насилия.

...Когда мы слышим обвинения в своем охлаждении к Станиславскому, мы рефлекторно отстраняем их, ибо сердце нашего театра

крытый наименее значительных, был так называемый «метод действенного анализа». Он вооружил актера ключом к характеру — поведением. Он решительно прекращал затянувшуюся эру актерской репетиционной болтовни. Он соединял заветную импровизационность творчества с программой замысла. Он не обывально ускорял (когда метод, разумеется, был уже в руках у актера и режиссера) сроки рождения спектакля.

Темпы технической революции заставляют предстать многих профессий по несколько раз переучиваться за свою жизнь. Иначе они становятся безнадежно старомодными — это надо понять и людям театра. Устаревает не Станиславский, а мы, нелюбопытные, нерадивые ученики. С рождением этого метода прошло уже немало лет. Что мы сделали за это время? Как осмыслили все, что успел сделать и написать сам Станиславский, что продолжил М. Недров? От нас ведь требовалось куда больше, чем просто эмоциональные восторги или неприятие того, что на первых порах получалось или не получалось в освоении этой новой техники. Тем более что многое получалось и получается сейчас у людей без громких слов, превративших эту важнейшую часть заветания Станиславского в дело, в роли, в спектакли. Можно ли забыть, как В. Топорков играл в мольеровском «Тартюфе» Оргона? Сколько лет прошло, а в ушах все еще звучит это неизвестно как им найденное ликующее «нет сына у меня!... К такой раскрепощенности, свободе, яркости, неожиданности красок приходил, работая этим методом, актер МХАТа в нелегком для этого театра Мольере! Ну, а Шекспир, как утверждали многие, вообще противостоит актеру школы Станиславского. Эту легенду (еще одну!) можно было бы опровергнуть не одним примером из истории советской шекспирологии. Но пусть лучше будет один из недавних примеров.

Великолепная Джульетта — О. Яковлева. Как она ЛЮБИТ Ромео! Роль Джульетты создавалась именно этим методом (рек. А. Зорис). «Любовь моя так страшно разрослась, что мне не хватало и половины». Яковлева охватила и куда больше, охватила ролью, в которой каждая атомная прожитая любовь, раскрытая как действие. В этой хрупкой, исполненной естественной грации девочке просыпается канарейка, атомная энергия любви, неудержимо влекущая ее к Ромео. Потом мы станем свидетелями «отчаяния без края и без дна». Здесь — тот же максимализм чувства, рожденных мучительной попыткой примирить непримиримое, оправдать и обвинить Ромео. Горькое, траурное свидание, отравленное разлукой, и, наконец, зрелость мыслей и поступков финальных сцен, с тем же естественным гармоничным отвергающим возмущением душевного компромисса в мире жестокости и насилия.

...Когда мы слышим обвинения в своем охлаждении к Станиславскому, мы рефлекторно отстраняем их, ибо сердце нашего театра

крытый наименее значительных, был так называемый «метод действенного анализа». Он вооружил актера ключом к характеру — поведением. Он решительно прекращал затянувшуюся эру актерской репетиционной болтовни. Он соединял заветную импровизационность творчества с программой замысла. Он не обывально ускорял (когда метод, разумеется, был уже в руках у актера и режиссера) сроки рождения спектакля.

Темпы технической революции заставляют предстать многих профессий по несколько раз переучиваться за свою жизнь. Иначе они становятся безнадежно старомодными — это надо понять и людям театра. Устаревает не Станиславский, а мы, нелюбопытные, нерадивые ученики. С рождением этого метода прошло уже немало лет. Что мы сделали за это время? Как осмыслили все, что успел сделать и написать сам Станиславский, что продолжил М. Недров? От нас ведь требовалось куда больше, чем просто эмоциональные восторги или неприятие того, что на первых порах получалось или не получалось в освоении этой новой техники. Тем более что многое получалось и получается сейчас у людей без громких слов, превративших эту важнейшую часть заветания Станиславского в дело, в роли, в спектакли. Можно ли забыть, как В. Топорков играл в мольеровском «Тартюфе» Оргона? Сколько лет прошло, а в ушах все еще звучит это неизвестно как им найденное ликующее «нет сына у меня!... К такой раскрепощенности, свободе, яркости, неожиданности красок приходил, работая этим методом, актер МХАТа в нелегком для этого театра Мольере! Ну, а Шекспир, как утверждали многие, вообще противостоит актеру школы Станиславского. Эту легенду (еще одну!) можно было бы опровергнуть не одним примером из истории советской шекспирологии. Но пусть лучше будет один из недавних примеров.

Великолепная Джульетта — О. Яковлева. Как она ЛЮБИТ Ромео! Роль Джульетты создавалась именно этим методом (рек. А. Зорис). «Любовь моя так страшно разрослась, что мне не хватало и половины». Яковлева охватила и куда больше, охватила ролью, в которой каждая атомная прожитая любовь, раскрытая как действие. В этой хрупкой, исполненной естественной грации девочке просыпается канарейка, атомная энергия любви, неудержимо влекущая ее к Ромео. Потом мы станем свидетелями «отчаяния без края и без дна». Здесь — тот же максимализм чувства, рожденных мучительной попыткой примирить непримиримое, оправдать и обвинить Ромео. Горькое, траурное свидание, отравленное разлукой, и, наконец, зрелость мыслей и поступков финальных сцен, с тем же естественным гармоничным отвергающим возмущением душевного компромисса в мире жестокости и насилия.

...Когда мы слышим обвинения в своем охлаждении к Станиславскому, мы рефлекторно отстраняем их, ибо сердце нашего театра

крытый наименее значительных, был так называемый «метод действенного анализа». Он вооружил актера ключом к характеру — поведением. Он решительно прекращал затянувшуюся эру актерской репетиционной болтовни. Он соединял заветную импровизационность творчества с программой замысла. Он не обывально ускорял (когда метод, разумеется, был уже в руках у актера и режиссера) сроки рождения спектакля.

Темпы технической революции заставляют предстать многих профессий по несколько раз переучиваться за свою жизнь. Иначе они становятся безнадежно старомодными — это надо понять и людям театра. Устаревает не Станиславский, а мы, нелюбопытные, нерадивые ученики. С рождением этого метода прошло уже немало лет. Что мы сделали за это время? Как осмыслили все, что успел сделать и написать сам Станиславский, что продолжил М. Недров? От нас ведь требовалось куда больше, чем просто эмоциональные восторги или неприятие того, что на первых порах получалось или не получалось в освоении этой новой техники. Тем более что многое получалось и получается сейчас у людей без громких слов, превративших эту важнейшую часть заветания Станиславского в дело, в роли, в спектакли. Можно ли забыть, как В. Топорков играл в мольеровском «Тартюфе» Оргона? Сколько лет прошло, а в ушах все еще звучит это неизвестно как им найденное ликующее «нет сына у меня!... К такой раскрепощенности, свободе, яркости, неожиданности красок приходил, работая этим методом, актер МХАТа в нелегком для этого театра Мольере! Ну, а Шекспир, как утверждали многие, вообще противостоит актеру школы Станиславского. Эту легенду (еще одну!) можно было бы опровергнуть не одним примером из истории советской шекспирологии. Но пусть лучше будет один из недавних примеров.

Великолепная Джульетта — О. Яковлева. Как она ЛЮБИТ Ромео! Роль Джульетты создавалась именно этим методом (рек. А. Зорис). «Любовь моя так страшно разрослась, что мне не хватало и половины». Яковлева охватила и куда больше, охватила ролью, в которой каждая атомная прожитая любовь, раскрытая как действие. В этой хрупкой, исполненной естественной грации девочке просыпается канарейка, атомная энергия любви, неудержимо влекущая ее к Ромео. Потом мы станем свидетелями «отчаяния без края и без дна». Здесь — тот же максимализм чувства, рожденных мучительной попыткой примирить непримиримое, оправдать и обвинить Ромео. Горькое, траурное свидание, отравленное разлукой, и, наконец, зрелость мыслей и поступков финальных сцен, с тем же естественным гармоничным отвергающим возмущением душевного компромисса в мире жестокости и насилия.

Горького не меньше нас, — он просто не мог иначе. Ему казалось, что именно так он может передать нам свое новое видение драмы, свою позицию. Ничего не нарушая в ее исторической конкретности, ставя эту пьесу о полицейских и моголодежи, он и его товарищи по режиссуре не могли не думать о тех столкнове-

ниях, которые возникают между ними и в сегодняшнем «безумном, безумном, безумном мире». О нет, в постановке «Последних» нет никакой навязчивой модернизации, но современность — ее нерв, ее сердцебиение, ее суть...

В дни, когда я писал эту статью, мне попалась на глаза недавно опубликованная в журнале «Октябрь» повесть Г. Кочеткова «Антракт не будет...». В ней средних лет актер Анатолий Астанов, сидя на скамейке сквера, неподалеку от Дома актера, предавался воспоминаниям. Воспоминания эти в основном посвящены его законам, вратам-режиссерам, «реформаторам — изощренным», как он их называл, которые осмеливались вносить нечто новое в привычное для него понимание театра.

Особенно достается в этих воспоминаниях тем, кто осмеливается искать в старых пьесах какие-то ассоциации с жизнью и вообще помышляет об обновлении искусства.

Чтобы размяться и отдохнуть от воспоминаний, герой заглядывает на сцене в ВТО. И что же он там слышит? По-моему, вполне разумные мысли: «Театру необходима классика, врывающаяся в современность с освежающей силой и энергией пьес сегодняшних...» — говорит оратор, — так не будем накладывать вето привычных представлений на новаторские спектакли... И, наконец, мы должны вспомнить, что Станиславский бессмертен не потому, что оберегал однажды утвержденное великими, а потому, что смело шел вперед, отменяя догмы ради постижения «жизни человеческого духа». Кажется, все ясно? Но не непримиримому Анатолию

Астанову! Мысли эти кажутся ему настолько крамольными, что он заставляет их произносить даже не режиссера, а ловкого жулика и проходчика. «Не правда. Все неправда!» — проносится в его мозгу, когда он слушает эти еретические тирады. «...Мне стало тошно, и я, вскочив с кресла, поспешил из зала, из Дома актера». Незадолго до этого герой бьет по лицу вышесказанного оратора, отчасти по личным мотивам, но в основном, очевидно, за его поддержку гнусных новаций. И хотя герой повести совершает всякие трагические и благородные поступки, хотя в жизни его были и впрямь события, заслуживающие сочувствия, — сочувствия у меня не было. Была жалость к человеку, чьи глаза засорены неудачами и озлоблением...

...Но так или иначе, время движется, а вместе с ним движется и Станиславский. И постепенно выясняется, что нам еще остается сделать не только для того, чтобы развить и обогатить его идеи, но и для того, чтобы просто, по-хозяйски освоить то, что он нам оставил. Одним из последних его открытий, и от-

крытий наименее значительных, был так называемый «метод действенного анализа». Он вооружил актера ключом к характеру — поведением. Он решительно прекращал затянувшуюся эру актерской репетиционной болтовни. Он соединял заветную импровизационность творчества с программой замысла. Он не обывально ускорял (когда метод, разумеется, был уже в руках у актера и режиссера) сроки рождения спектакля.

Темпы технической революции заставляют предстать многих профессий по несколько раз переучиваться за свою жизнь. Иначе они становятся безнадежно старомодными — это надо понять и людям театра. Устаревает не Станиславский, а мы, нелюбопытные, нерадивые ученики. С рождением этого метода прошло уже немало лет. Что мы сделали за это время? Как осмыслили все, что успел сделать и написать сам Станиславский, что продолжил М. Недров? От нас ведь требовалось куда больше, чем просто эмоциональные восторги или неприятие того, что на первых порах получалось или не получалось в освоении этой новой техники. Тем более что многое получалось и получается сейчас у людей без громких слов, превративших эту важнейшую часть заветания Станиславского в дело, в роли, в спектакли. Можно ли забыть, как В. Топорков играл в мольеровском «Тартюфе» Оргона? Сколько лет прошло, а в ушах все еще звучит это неизвестно как им найденное ликующее «нет сына у меня!... К такой раскрепощенности, свободе, яркости, неожиданности красок приходил, работая этим методом, актер МХАТа в нелегком для этого театра Мольере! Ну, а Шекспир, как утверждали многие, вообще противостоит актеру школы Станиславского. Эту легенду (еще одну!) можно было бы опровергнуть не одним примером из истории советской шекспирологии. Но пусть лучше будет один из недавних примеров.

Великолепная Джульетта — О. Яковлева. Как она ЛЮБИТ Ромео! Роль Джульетты создавалась именно этим методом (рек. А. Зорис). «Любовь моя так страшно разрослась, что мне не хватало и половины». Яковлева охватила и куда больше, охватила ролью, в которой каждая атомная прожитая любовь, раскрытая как действие. В этой хрупкой, исполненной естественной грации девочке просыпается канарейка, атомная энергия любви, неудержимо влекущая ее к Ромео. Потом мы станем свидетелями «отчаяния без края и без дна». Здесь — тот же максимализм чувства, рожденных мучительной попыткой примирить непримиримое, оправдать и обвинить Ромео. Горькое, траурное свидание, отравленное разлукой,