

ПОМНЮ, как, впервые попав на симфонический концерт, я долго не мог понять назначения дирижера. Мне казалось, что как бы ни размахивал своей палочкой этот человек во фразе, стоящий впереди оркестра, музыка все равно должна звучать так, как ее раз и навсегда обозначил в нотах композитор.

Позже я понял, что правильно «прочтеть» нотную партитуру совсем не просто и каждый дирижер читает и видит ее по-своему; одна и та же симфония может прозвучать «деревянно», грубо и мелко, когда оркестр ведет неталантливый, не умеющий проникнуть в замысел композитора музыкант, и эта же самая музыка может раскрыться во всей своей вдохновенной силе и красоте, когда за пультом стоит дирижер, глубоко чувствующий автора, его ритмы, его музыкальные мысли, все тончайшие нюансы его оркестровой палитры. Такова сила индивидуальности художника, обладающего своим собственным пониманием жизни и искусства.

Если своеобразие понимания вещи так ощутимо сказывается в музыке, где исполнитель располагает точно указанными композитором ритмами и силой звучания, то какой же простор для самостоятельного истолкования произведения открывается перед режиссером и актерами! В пьесе, конечно, также есть свои «ноты» и «ритмы», но драматург фиксирует их далеко не с такой точностью и последовательностью, как это делает композитор. Создавая пьесу, он видит перед собой яркую картину жизни, по-своему понимает ее, и это свое видение и понимание воплощает в борьбе героев драмы.

Режиссер и актеры, приступая к релеттициям пьесы, должны как бы заново увидеть эту же жизнь и тоже по-своему понять ее. И так как нет и не может быть одинаковых режиссеров и актеров, то и каждая новая постановка одной и той же пьесы существенно отличается от предыдущей. «Разночтения» эти столь велики, что в одном театре пьеса может явно провалиться, а в другом иметь оглу-

шительный успех. Так произошло, как известно, с чеховской «Чайкой», новаторские приемы которой были в свое время совершенно не поняты актерами бывшего Александринского императорского театра в Петербурге и нашли блестящее воплощение в режиссерском замысле Станиславского и Немировича-Данченко на московской демократической сцене.

Каждый режиссер читает пьесу по-своему. Одного потрясает в «Гамлете» образ «Дании-тюрьмы», которую безуспешно пытается разрушить в одиночку юноша Гамлет. В соответствии со своим замыслом режиссер, как это сделал в своей постановке Н. Охлопков, создает на сцене

во в публику устремлялись продавцы. Хлестко рекламируя свой товар, вооруженные разноцветными воздушными шарами и прочими броскими деталями, они являли собой зрелище ярко театральное, карнавальное, праздничное. Прошло много лет, и я увидел ту же сцену в постановке режиссеров С. Юткевича и В. Плучека в Театре сатиры. Под старомодную и грустную музыку на фоне заснеженной ночной Москвы времен напад медленно проплывали по сцене не то автоматы, не то призраки, не то люди, заученно и уныло предлагающие свой залежавшийся хлам. Это были «тени прошлого», и только так могли увидеть совре-

пальмовой ветвью» на международном кинофестивале в Каннах.

Известно, что художник Суриков, увидев на снегу ворону, задумал свою знаменитую «Боярыню Морозову». В черневшей на снегу злоеющей птице он нашел для себя подсказ для решения давнего волновавшей его темы яростной борьбы реакционных и прогрессивных сил России. В этом и заключается сила замысла. Один режиссер увидит только «ворону» и ничего больше, другой — глубочайшее историческое явление и новые, свежие формы его выражения. Режиссерский замысел — это прежде всего самолитность художника, его восприятие ми-

правильно воплотить образ на сцене, нужно нафантазировать всю его жизнь, его прошлое, настоящее и даже будущее, лежащее за пределами пьесы. Тщательно проанализировав поведение героя, данное в пьесе, актер должен ясно понять, что же составляет главную жизненную цель, или, как говорил Станиславский, «сверхзадачу» человека, которого он призван воплотить на сцене.

Актер должен развить и по-своему создать те живые человеческие взаимоотношения с другими людьми пьесы, которые написаны драматургом. В роли, полученной актером, напечатаны слова, которые дал герою автор. Но ведь за каждым таким словом — огромное количество невысказанных вслух мыслей. В жизни люди часто думают совсем не то, что говорят. Значит, все эти «монологи мыслей» должен угадать, нафантазировать и создать для себя сам актер. И, наконец, самое главное: ясно представляя себе, какое влияние оказали на изображаемого им человека эпоха, социальная среда, воспитание, профессия, возраст, жизненные пристрастия и мечты, хорошо представляя себе стиль и жанр пьесы, актер должен вылепить цельный и яркий характер героя, причем воссоздать его во всей своей неповторимой, индивидуальной сути, со всеми привычками, мелкими особенностями — со всем, что в театре называют «характерностью», т. е. тем, как человек ходит, смеется, заикается, пришепчется, курит, ест, сердится... Причем весь этот круг работы должен быть освещен той темой, той идейной целью, во имя которой каждый серьезный актер и выходит на сцену.

Так актер идет к своему замыслу, к своему «открытию» роли. Чем ярче индивидуальность актера, чем смелее и глубже замысел, тем неожиданней и вместе с тем оправданней его «открытие».

Установилась традиция играть крестьянина Акима в толстовской «Власти тьмы» как эдакого всепрощающего, похристиански благостного, косноязычного старика. А замечательный советский актер Игорь Ильинский в спектакле Малого театра неожиданно показал нам совсем другого Акима — неустанного правдолюбца, яростно гостящего против

зла. И в этом Аниме нашли свое воплощение лучшие стороны творчества великого Толстого.

Шекспировского короля Лира всегда играли мощным и величественным старцем. А вот актер Михоэлс вышел в этой роли на сцену маленьким, немощным старичком без обязательной для Лира «величественной» бороды. Он отказался от всех импозантных атрибутов роли для того, чтобы показать нам во весь рост огромную философскую тему Лира — трагедию человека, который всю свою жизнь неправильно мыслит и понимает мир. В ту пору (1927 г.), когда на сцене Художественного театра состоялась премьера известной пьесы Всеволода Иванова «Бронепоезд 14-69», большевики на нашей сцене изображались еще полчаса довольно плакатно — кожаная куртка, митинговый пафос, «твердокаменный характер». А вот крупнейший советский актер Хмелев сумел показать нам тогда абсолютно живой, человеческий образ вожака революционного подполья Пеклевана со всеми присущими только ему человеческими особенностями, порой смешными привычками, и вместе с тем глубоко раскрыть в нем типичные черты большевика-ленинца. В его близорукое, мягкое и «тихом» Пеклеванов жидкая желтая воля партийного руководителя, огромный ум, выдержка и душевная любовь к людям. Сам Всеволод Иванов, по его словам, не ожидал, что написал такого замечательного Пеклеванова. Актер раскрыл автору созданного им же самим героя.

Каждый настоящий художник сцены идет к роли своими путями. Он приносит в роль и спектакль весь свой жизненный опыт, свои мысли, свои идеи, свою фантазию, находит для выражения правды автора свои собственные театральные средства и приемы.

В театре, как говорил Белинский, «могущественная драма облекается с головами до ног в новое могущество», и это «новое могущество» создается режиссером, ансамблем актеров, художником, композитором и множеством других участников спектакля, в равной мере являющихся его творцами.

В. КОМИССАРЖЕВСКИЙ.

«Секрет» спектакля

монументальнейшие ворота замка-каземата, состоящего из целого ряда камер-темниц. Другой, ставя «Гамлета», увлечен прежде всего, скажем, внутренней борьбой героев. Тогда он старается совсем освободить сцену от привлекающих к себе внимание декораций и сыграть спектакль в сухих и деталях оформления, «по-ремибрадтовски» выделяя главное — человека шекспировского мира.

С тех пор как была написана Л. Толстым «Власть тьмы», ее всегда ставили как мрачную бытовую пьесу из деревенской жизни старой России. Зритель был потрясен картинами чудовищных преступлений, совершаемых темными, невежественными людьми, и в довольно подавленном состоянии покидал театр. А вот молодой режиссер Малого театра В. Ровенских прочел эту пьесу совсем по-другому: он увидел не только темные стороны жизни старой деревни, но и силу народа, его талант, его доброту и поставил спектакль, в котором свет все-таки побеждал тьму.

Я хорошо помню, как начинался «Клоп» В. Маяковского в театре им. Мейерхольда. При ярко освещенном зале пря-

менные режиссеры эти трагикомические персонажи непманских времен. В одном случае была самодовлеющая, хотя и по-своему талантливая, театральность. В другом — исторически-конкретная и образно раскрытая оценка определенного социального явления.

Пьеса Виктора Розова «Вечно живые» была поставлена в Москве сразу двумя театрами. В театре имени Ермоловой эта пьеса, где рассказывается о сложных судьбах разных людей во время войны, была разрешена как сугубо личная, психологическая камерная драма, замкнутая в маленьком комнатном мире. Театр словно забыл, что все эти люди включены в огромный народный поток, живущий напряженнейшей жизнью военных дней. А молодой московский театр-студия «Современник» сделал этот рассказ о человеке и о времени главным в своем спектакле и одержал победу. Кинорежиссер Калатозов, поставивший по этой же пьесе В. Розова фильм «Летят журавли», увидел людей и события драмы еще острее, еще правдивее (вспомните хотя бы великодушную сцену проводов на фронт) и создал картину, которая по праву была отмечена высшей премией — «Золотой

ра, его чувство современности, его культура, его фантазия и его умение подчинить все средства театральной выразительности единой идейной цели.

Зрелость и цельность режиссерского замысла — важнейшее завоевание современного театра, в котором успех спектакля решает не один актер-гастролер, а художественное единство всего театрального произведения в целом.

В тесном единении с режиссерским замыслом должен идти в спектакле замысел актера. Каждая роль дает огромный простор для фантазии и самостоятельного творчества ее исполнителя. При этом чем точнее актер будет стараться раскрыть то, что написал автор, чем больше он приложит усилий для того, чтобы проникнуть в его стиль и понять авторскую индивидуальность, тем ярче и, как правило, неожиданней будут его создания. Такова интереснейшая диалектика взаимоотношений драматурга и театра.

В пределах того, что написал автор, для актера открывается беспредельный простор свободного творчества. В пьесе обычно дан лишь определенный отрезок жизни героя, а актеру для того, чтобы