

Н. ЛОРДКИПАНИДЗЕ

Творческий почерк режиссера

О последних работах Г. Товстоногова

«Я вижу... измену, адмирал», — лейтенант Корн произносит фразу негромким, спокойным голосом. Может быть, поэтому она слышна всем. Недоуменные, растерянные, злобные взгляды офицеров. Вздрыгнул адмирал, рука потянулась за спину к револьверу. Усилием воли сдержал себя, резко одернул китель. Только голос неестественно ясный, раздельный, вот-вот готовый сорваться на крик, выдал его бешенство.

«Вы забыли, что стоите не у себя на миноносце перед бандитами в морской форме... Вы разучились держать себя с достоинством морского офицера... Мне кажется, лейтенант, что вам необходимо сдать кортик и оставить нас».

Лейтенант делает несколько шагов вперед. Теперь он стоит на авансцене, совсем один. Берет в руки кортик, минуту разглядывает его молча, словно собираясь поднести к губам, но на полдороге прерывает движение, резко поворачивается и бросает оружие к ногам адмирала...

Это — в спектакле. А как было на репетициях? Почему пришло к режиссеру и исполнителю именно такое — на первый взгляд чуть нарочитое — решение?

— Мы шли от пьесы, — рассказывает постановщик. — От предельной конкретизации имеющихся в ней «предлагаемых обстоятельств». Нам было известно по тексту, что Корн — сугубо штатский человек. Он инженер, война заставила его надеть мундир офицера царского флота. Но этого мало. Корн — парвеню, случайный человек в салоне адмирала Гранатова. Ему не только не знакомы, ему чужды морские офицерские традиции. Поэтому, когда ему предлагают сдать оружие, он теряет лишь на мгновение. Адмирал и офицеры — предатели. Они предали революцию, ради торжества которой он, лейтенант Корн, готов пожертвовать своей жизнью. Значит — приходит мысль — сдать оружие надо так, чтобы еще раз подчеркнуть свое презрение к этим людям. Отсюда решение — бросить кортик под ноги адмиралу, как вызов, как пощечину.

Таков был ход наших рассуждений, — автор шел нам навстречу. После слов Корна: «Возьмите, господин адмирал» — резко менялся эмоциональный строй диалога. Спокойные, сдержанные фразы сменялись отрывочными, беспорядочными репликами: «Провокатор! Расстрелять! Расстрелять!», и как заключение шли слова Гранатова: «Смирно! Ни слова. Что это — самосуд?.. Проводите его во двор и там... у сарая... спокойно... без шума (*пауза*) сделайте, что нужно».

Какой поступок Корна вызвал необходимость расстрела? Ведь лейтенант выполнил прямой приказ адмирала — не больше. Но как выполнил? Вот это как резко меняло атмосферу в салоне и являлось тем качественным показателем, который мы должны были найти. Если бы Корн просто передал кортик адмиралу, текст пьесы прозвучал бы не так убедительно. Швырнув его под ноги Гранатову, он ясно дал понять, что считает присутствующих изменниками и не присоединяется к их заговору. Такой человек был опасен — его необходимо было убрать.

...Так было найдено сценическое решение одного из эпизодов спектакля «Гибель эскадры», поставленного в Ленинградском театре имени Ленинского комсомола режиссером Г. Товстоноговым. И мы не случайно начали статью с этого эпизода. В решении его — ключ к пониманию всей постановки, ключ к пониманию многого в творчестве молодого режиссера.

А. Корнейчук назвал «Гибель эскадры» пьесой в трех действиях, семи картинах. Никаких жанровых определений: комедия, трагедия, драма... Просто — пьеса. А между тем «Гибель эскадры» — произведение с очень ясно и ярко выраженными жанровыми признаками. Не только выбор сюжета — героического, рассказывающего о величественном подвиге матросов-черноморцев, но, главное, те художественные приемы и средства, которыми пользовался драматург для осуществления своего замысла, характер лепки образов, сам строй повествования — все это позволяет говорить о том, что автор мыслил свое произведение как романтическую драму. Пафос свершения первой в мире пролетарской революции — вот было то главное, что хотел передать драматург. И этого он добился.

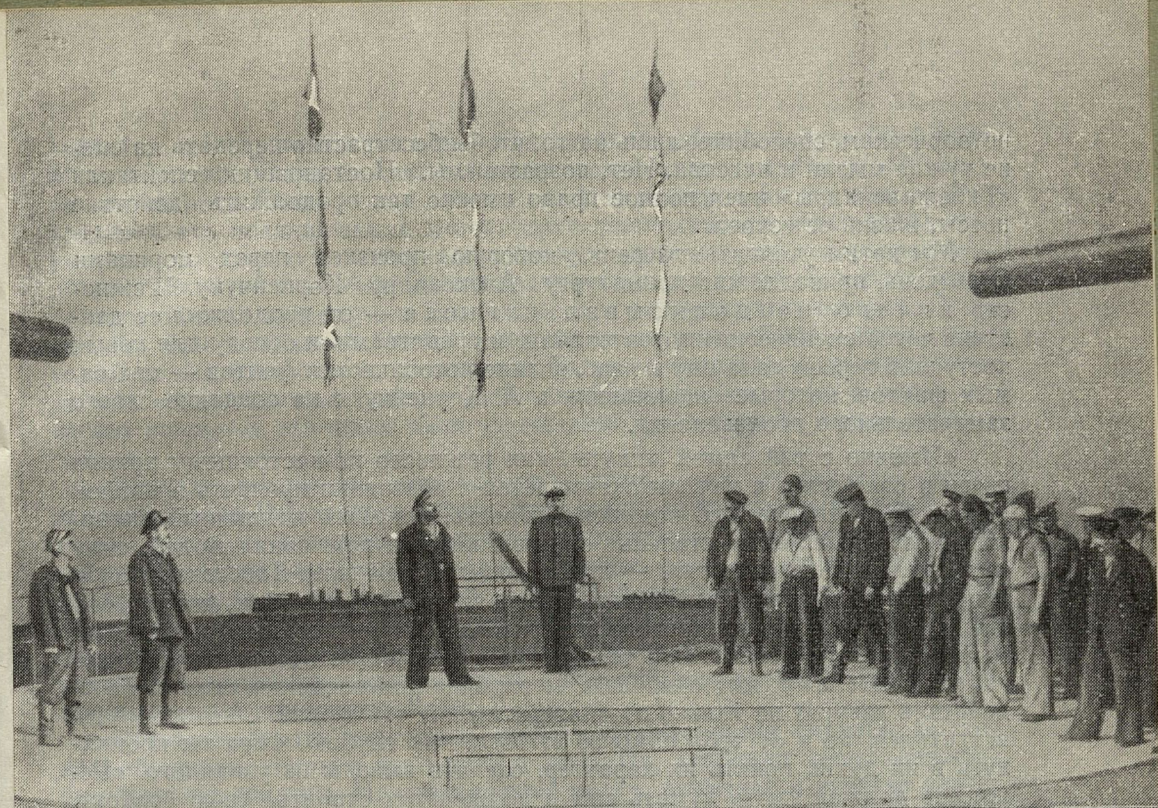
Что значит романтический спектакль в наши дни? От чего должны идти режиссер и актеры — исполнители ролей, чтобы воссоздать не только пафос пьесы, но и достоверность тех исторических событий, которые легли в ее основу? Театр стремился в своей работе к максимальному уточнению текста и, в частности, авторских ремарок. В списке действующих лиц значится: балтиец, второй балтиец, комиссар, Оксана — просто Оксана, даже без фамилии. Биография героев, их прошлое дается очень скупое — одна-две фразы, иногда нет и этого: автора больше интересует настоящее и будущее. Актеру этого мало, — как ему играть балтийца вообще, комиссара вообще без того, чтобы образ не получился абстрактным. Постановщик вместе с актерами создавал прошлое героев, основываясь на их настоящем, на том, что было известно по тексту, на том, что можно было почерпнуть из книг, документов.

Такая конкретизация, уточнение давали актерам и режиссеру опорную точку, отталкиваясь от которой могла в правильном направлении работать их интуиция, фантазия. Такой метод привел к очень интересному, обогащающему пьесу финалу. Биографии героев не кончаются с закрытием занавеса. Особенно биографии героев исторических. Что стало с моряками черноморской эскадры после того, как суда ее пошли на дно? Матросы ее высадились на берег, чтобы с оружием в руках защищать революцию. Но где, на каких фронтах? Ответа на эти вопросы пьеса не дает. Это делают жизнь, история и, основываясь на них, — театр. В Царицыне, говорит он, там, где был товарищ Сталин. Знамена погибших кораблей были доставлены не «в штаб мировой революции» вообще, а в штаб Царицынского фронта, к полководцу Сталину.

...Медленно погружаются в воду башни боевых кораблей. Минута, другая, третья — и перед нашими глазами лишь бесконечный морской простор. Но действие на этом не кончается. Перед моряками на суше — Стрыжень. Пламенные слова его речи зовут их на новые подвиги во имя революции. Глухие раскаты орудий, темнота, блеск выстрелов — на Царицынском фронте идут бои. Экипаж миноносца «Стремительный» ведет в атаку минер Гайдай. Это — финал спектакля.

Имел ли право режиссер Товстоногов создать новый финал в пьесе А. Корнейчука? Не было ли это превышением его режиссерских полномочий? Да, было, ответят те, кто мыслит искусство режиссера искусством

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ТЕАТР имени ЛЕНИНСКОГО КОМСОМОЛА. «Гибель эскадры». Вверху: сцена 7-й картины. Внизу: финал спектакля.



нетворческим, способным лишь на то, чтобы бесстрастно передать на сцене чужие мысли и чувства. Нет, возразим мы. Постановщик спектакля «Гибель эскадры» имел полное право именно так продолжить действие пьесы, жизнь ее героев.

Мы хотим уточнить: та речь, которую произнес перед моряками Сtryжень, принадлежит драматургу Александру Корнейчуку. Режиссер ничего не дописывал к пьесе — он продолжил ее действие чисто сценическими, театральными средствами, и основу для новых поступков героев дала ему жизнь, знание исторических фактов — тех самых фактов, которые вдохновили и А. Корнейчука на создание своего замечательного произведения.

«Именно с той самой минуты, как режиссер по-настоящему принял пьесу и стал жить в ней, он оказывается в состоянии проявить в полной мере и свою творческую индивидуальность, показать подлинный диапазон своего мышления, степень своего знания и понимания людей, силу своей целеустремленности», — так определял режиссер Товстоногов границы своего творчества. Принять пьесу, сжиться с ней так, чтобы она стала и твоим созданием, и творить лишь потом — в осуществлении этого первый залог успеха. Это то же, что в творчестве очеркиста, где границы «домысла» строго очерчены, но глубина произведения, сила его воздействия зависят не только от «интересности» тех людей, с которыми ты встретился, но и от тебя самого, от того, как глубоко смог ты проникнуть в их души, понять их характер, сделать выводы из узнанного. «Режиссер должен уметь думать сам и должен так строить свою работу, чтобы она возбуждала у зрителя мысли, нужные современности» — эти слова К. С. Станиславского вспоминаешь невольно, уходя из театра после спектакля «Гибель эскадры».

Пожалуй, труднее всего для постановщика воссоздать на сцене то, что должно быть особым, неповторимым в каждом спектакле, — его атмосферу. Всеобщее признание завоевал спектакль «Из искры...», поставленный Г. Товстоноговым в Ленинградском театре имени Ленинского комсомола. Задача, стоящая перед коллективом, была исключительно важна и ответственна. Пьеса грузинского драматурга Ш. Дадиани рассказывала о зарождении революционного движения в Закавказье. Центральным образ пьесы — образ товарища Сталина. Режиссер видел будущую постановку как героико-романтический спектакль. Чем было под сказано такое видение? Прежде всего — авторским текстом, манерой драматурга подавать исторические события приподнято. Но не только этим. Вопрос о стиле спектакля окончательно решила сама тема, характер изображенных событий. Пьеса в первоначальной своей редакции была создана почти двадцать лет тому назад, и теперь не все в ней удовлетворяло коллектив театра, режиссера. Сохранив все главное в произведении, театр вместе с автором и переводчиком стал работать над его второй редакцией. Ответственность за выбор репертуара, которую всегда должен чувствовать режиссер, на этот раз была особенно велика — ведь в соответствии с его замыслом переделывали пьесу, создавали новый ее вариант. Непосредственная работа над текстом и форма его будущего воплощения на этот раз были тесно связаны, взаимно обуславливали друг друга.

Те, кто хоть раз видел, как репетирует Товстоногов, могли воочию убедиться, что образное решение сцены, акта всегда диктовалось их содержанием, но что содержание это мыслилось режиссером в предельно яркой форме. Свое знание жизни, понимание человеческой психологии, свою острую наблюдательность, наконец, свою фантазию режиссер направлял на то, чтобы выбрать «предлагаемые обстоятельства», в которых

характер действующего лица, его переживания обнаружались бы с наибольшей силой. Одна из самых впечатляющих сцен спектакля «Из искры...» — встреча Нового года. Уже самый характер события заставляет предполагать праздничность и некоторую приподнятость настроения его участников. Однако не эти новогодние чувства дают тон всему происходящему. Есть нечто особое, что отличает этот вечер в доме Элишуки Шавгулидзе от всех предыдущих и даже от всех последующих вечеров. Ведь сегодня вместе со всеми Новый год должен встречать Коба, человек, который за недолгое свое пребывание в Батуми сумел навсегда завоевать любовь и безграничное доверие рабочих. С появлением Кобы в жизнь их вошло новое, — и это новое было сознанием собственной силы, мощи, умения.

Передать это гордое, окрыляющее чувство — вот что являлось сверхзадачей сцены. Режиссер и актеры должны были заставить зрителей не только умом, но и сердцем ощутить необычность душевного состояния собравшихся, радость и ликование, которые до краев переполняют их сердца. Во всю длину маленькой комнаты, целиком заполняя ее, тянется стол. Он покрыт белой скатертью, уставлен кувшинами с вином, нехитрыми яствами. Убранство стола простое, но от яркого блеска огней оно кажется сверкающим, драгоценным. Все собралось; недолгие минуты ожидания — и появится Коба.

Режиссер строит мизансцену внешне условно — все сидящие за столом обращены лицом к зрительному залу. Но, допуская эту условность, он достигает многого. Не отвлекаемые ничем, внимание и чувства зрителей устремлены к Кобе. Кажется, прямо из зала, переступив года, попадают они в Батуми и садятся по другую сторону стола в доме Элишуки Шавгулидзе. Сцены и зала нет, актеры и зрители сливаются воедино.

От верно найденной задачи (немаловажную роль тут сыграло умное оформление художников И. Вусковича и Вяч. Иванова) родилось верное самочувствие у актеров. Романтически взволнованна, жизнеутверждающая, красива эта сцена в спектакле Ленинградского театра имени Ленинского комсомола, ибо режиссеру и исполнителям ее удалось передать то, что лежало за текстом пьесы, наполняло простые ее слова волнующим содержанием...

Умение режиссера видеть за текстом пьесы ее первоисточник — жизнь — сказывается не только в передаче на сцене ее атмосферы. В спектакле Г. Товстоногова мы ощущаем его умение воссоздать на сцене реальную действительность во всем богатстве ее красок, со всеми думами, тревогами, страстями человека. Мы знаем немало спектаклей, в которых все как будто на месте: режиссер добросовестно старается «донести» до зрителей идею произведения, актеры играют хорошо, декорации скромные, сделаны со вкусом, но... сидишь в театре и невольно думаешь: «лучше бы я прочитал эту пьесу дома, ведь театр ничего к ней не прибавил, ничего нового для меня не открыл». Такие размышления зрителя — тревожный сигнал для театра, искусство которого тем и сильно, что к чувствам и мыслям, возникающим у человека при чтении пьесы, оно добавляет много новых мыслей и чувств.

Драматургические произведения, поставленные Г. Товстоноговым, почти всегда предстают перед зрителем во всей своей полноте. В его лучших спектаклях нет «нестреляющих ружей», все, даже самые незначительные на первый взгляд, действующие лица пьесы обретают на сцене силу и все несут определенную смысловую нагрузку.

Ну, кто при чтении «Грозы» обратит особое внимание на девочку в доме Кабановых — Глашу? Девчонка, как девчонка, почти бессловесная роль... И вот она перед нами — в чуть великоватом для худенького тела

сарафане, в неуклюжих «котах», беленьком платочке. Чинно усаживается Глаша на крылечке, степенно складывает на груди руки — и вдруг начинает петь что-то протяжное, жалобное тоненьким детским голоском. Сцена эта длится всего несколько минут, но как много дает она для эмоциональной окраски всего спектакля! Теперь уже особенно пристально начинаешь следить за девочкой — и видишь ее большие, выразительные глаза, робко глядящие на Кабаниху, слышишь ее полный тревоги и страха голос, когда она вместе с Тихоном ищет Катерину. Режиссер Г. Товстоногов, поставивший «Грозу» в Ленинградском театре имени Ленинского комсомола, не только помог совсем молодой актрисе Е. Рубановской глубоко и интересно раскрыть характер, но в зверином городе «темного царства» нашел еще одно человеческое сердце.

Таких «открытий» много в постановке, где режиссер все подчинил одному: как можно полнее, ярче показать жизнь, с такой беспощадной правдивостью обличенную Островским. Между отдельными репликами нет «голых» пауз: жест, взгляд — сильнейшие средства воздействия — обогащают текст, во много раз усиливают его смысловую и эмоциональную насыщенность. Вот идет из церкви «примерная» супружеская пара: самодовольная мешанка и ее повелитель в благообразном черном сюртуке. Увидели Кулигина с Борисом и зашептались, зачихикали противно, — и сразу стало ясно: эти не заплачут над Катериной, не пожалеют.

Ведь, кажется, как легко и просто поставить «Грозу»! Стоит лишь найти исполнительницу центральной роли, а там... все ясно, все понятно: есть статьи Добролюбова, известно, как играли Стрепетова, Федотова, Ермолова... И все же: как играть «Грозу»? Какие конкретные задачи ставить перед всеми исполнителями в этой пьесе? Как играть великого драматурга сегодня, чтобы перед зрителем со всей обличающей силой прозвучала правда его лучшего творения? Все эти вопросы вставали перед режиссером и требовали ясного, четкого ответа, лично ему принадлежащего образного решения спектакля. Что же стало главным в нем? Конечно, Катерина. Но не тихая, безответная, покорная Катерина, женщина, первый выход которой на сцену, первое сказанное слово заставляют ждать чего-то страшного, непоправимого. Нравственная сила «Грозы» проявляется в спектакле Театра имени Ленинского комсомола тем сильнее, что Катерина до самой последней минуты реально не мыслит, не представляет своей смерти. Она живая, из плоти и крови женщина, стихия которой — воля, простор. Утверждать свою любовь, свои мечты, ради них, если нет другого выхода, идти даже на смерть! — вот что дало главное в той Катерине, которую мы увидели в Ленинградском театре имени Ленинского комсомола.

Молодая актриса Е. Назарова создала образ, который не только несет в себе огромную силу внутреннего сопротивления, но и для других является тем светом, который, как молния, озаряет всю неприглядную пустоту и мерзость их жизни. В сцене прощания с Тихоном эта высокая, тоненькая, хрупкая женщина с таким чувством собственного достоинства выслушивает поучения мужа, с таким молчаливым укором глядит на него, что Тихон — Е. Лебедев, — готов, кажется, провалиться сквозь землю, лишь бы не продолжать этого гнусного фарса. Во всем предавшийся матери, которую он не любит и не уважает, Тихон не может в душе не преклоняться перед мужеством Катерины, перед ее человеческой гордостью. Смерть ее — это и его, теперь уже окончательное, падение. И поэтому сильнее самого отчаянного взрыва горя звучат его слова: «Хорошо тебе, Катя! А я-то зачем остался жить на свете, да мучиться!».

«Луч света в темном царстве» — слова, которые особенно ясно начинаешь понимать и чувствовать на этом спектакле. И поэтому не рас-

слабляющую жалость, а глубокое уважение вызывают в нас Катерина, ее мужественный поступок. Оптимистическое решение главной роли дало нужный тон всей постановке и оказалось созвучным нашему времени, нашему пониманию Островского. Оно еще раз утверждало желание режиссера видеть каждый поставленный им спектакль таким, чтобы он «...возбуждал у зрителя мысли, нужные современности».

Разноречивы были толки о новой работе Товстоногова «Дорогой бессмертия». Большинству спектакль очень нравился, но были среди зрителей и такие, кто видел в нем только самодовлеющую режиссуру, увлеченную поисками интересной формы.

И вот мы на спектакле «Дорогой бессмертия, на спектакле, посвященном жизни, борьбе и смерти Юлиуса Фучика. И с первых же его картин, а потом все тверже и тверже становится наша уверенность в том, что были правы люди, находившие для спектакля хорошие, прочувствованные слова, и что те, кто видел в нем лишь формалистические ухищрения, не захотели или не сумели понять очень важного в искусстве театра.

Нас удивило и взволновало, почему холодное слово «формализм» было сказано об этой эмоциональной, правдивой постановке.

Идея пьесы «Дорогой бессмертия» — в утверждении величия человека. Вдохновленный мыслью о свободе и счастье народа, ее герой находит в себе силы противостоять мучениям и не предать правого дела. Но идея, как бы она ни была прекрасна и благородна, останется в произведении искусства абстрактным понятием, если она не воплощена в художественные образы. В книге Юлиуса Фучика идея получила яркое и полное выражение в характере самого Фучика, Лиды Плахи, четы Елинеков и многих славных борцов за свободу чешского народа. И как в книге, в пьесе и спектакле величие человека нашло свое выражение в конкретных художественных образах.

Мы не случайно соединяем художественные приемы пьесы и спектакля. Одним из авторов «Дорогой бессмертия» был режиссер спектакля, и



ЛЕНИНГРАДСКИЙ ТЕАТР имени ЛЕНИНСКОГО КОМСОМОЛА.
«Гроза». Девчонка — Е. Рубановская.

Худ. Г. Неменова.

его видение жизни и борьбы Юлиуса Фучика не могло не отразиться на построении драматургического материала.

«В чем видели мы задачу спектакля? — говорит Г. Товстоногов. — Как можно полнее и глубже передать репортаж. Он был написан не в хронологическом порядке — мысль Фучика нельзя было запереть в тесных стенах панкрацкой тюрьмы: из настоящего переносила она его в прошлое, из прошлого — в будущее. Пьеса и спектакль шли за этой мыслью, они показывали зрителю настоящее, прошлое, заставляли угадывать прекрасное будущее».

Как было это сделано? — Режиссер нашел двухплановое решение сценического пространства: внизу — мрачный Панкрац, наверху — непокоренная Чехия, и отсюда чередование сцен-кадров. Эта емкая художественная форма позволяла приблизиться к книге, к тому широкому охвату действительности, который был в ней. Режиссером был по-своему увиден и первомай в Панкраце, когда стена тюрьмы — сплошные узенькие окна, забранные решетками, вдруг расцветивалась красным... И пусть то было не флаги, а просто косынки, платки, часть одежды, — на стене, освещенной майским солнцем, они звучали как победная песня, как символ свободы.

Художественный прием, найденный драматургом и постановщиком, только помог полнее и глубже раскрыть идею «Репортажа с петлей на шее».

Однако именно это яркое, интересное, своеобразное решение и вызвало обвинение в формализме. Почему же? Есть два ответа на этот вопрос: некоторые критики, видящие формализм во всяком ярком и смелом решении спектакля, вынесли отрицательное суждение о новой работе Товстоногова. И второй ответ: оценка была продиктована боязнью всего, что выходит за установленные рамки. Оговоримся сразу же — за рамки, установленные не советским искусством, а робкой душой осторожных критиков.

Говоря о сценической форме пьесы и спектакля «Дорогой бессмертия», мы подходим к одной из наиболее ярких черт в творческом облике режиссера Товстоногова — к театральности его постановок.

Очень часто в статьях после слова «театральность» следует добавление: «в лучшем смысле этого слова». Думается, что такая перестраховка ни к чему. Существуют два конкретных понятия — «театральность» и «театральщина», и они так же ясны и определены, как понятия «красота» и «красивость». Театральность на сцене надо приветствовать, с театральщиной — бороться, причем бороться активно, не подменяя этого важного дела туманными фразами «в лучшем смысле этого слова» или «в худшем смысле его». И поэтому, нарушая «традицию», мы пишем о театральности спектаклей Товстоногова, не оговаривая «лучшего» и «худшего» ее смысла.

В чем же проявляется это качество его постановок? Для тех, кто понимает театральность просто как яркость спектакля: как поиски интересных, неожиданных мизансцен, как усиление текста музыкой, песней, танцем, как пышность и нарядность декоративного оформления, для тех, кто в глубине души считает Кальдерона театральным драматургом, а Чехова нет, для тех, повторяем, спектакли Товстоногова не составят особого интереса, ибо их театральность кроется в другом: в чувстве авторского почерка, в умении найти правильную сценическую форму для его воплощения.

Полное совпадение выразительных средств театра с содержанием драматургического произведения — вот в чем зерно театральности. Читая «Грозу», «Из искры...», «Гибель эскадры», «Испанского священника»,

«Дорогой бессмертия», ясно видишь различие творческой манеры авторов. Во всем: в слове, его смысловой насыщенности, в построении фразы — синтаксическом и ритмическом, ее эмоциональном строе, в своеобразии подачи образов, в раскрытии характера, наконец, в построении сюжета, конфликта — в сотне мелких и больших деталей ощущаем мы драматурга, его индивидуальность. И важнейшая задача режиссера — на своем, сценическом языке донести до зрителя не только идею произведения, смысл его, но и ту художественную форму, в которую эта идея воплотилась.

«Слово перед казнью» — репортаж, и ему свойственен определенный стиль подачи материала: лаконичный, с публицистическими отступлениями, прямым обращением к читателю. Все это надо было помнить, ставя пьесу о Юлиусе Фучике, сделанную по «Репортажу» Фучика. И постановщик сознательно искал новую сценическую форму, понимая, что только в ней сможет раскрыть содержание книги.

Темнота — она длится секунду, другую. Глаз зрителя начинает постепенно привыкать к ней, и в это время где-то справа от него, на сцене, с лязгом раскрывается дверь, неяркий сноп света проникает на подмостки, и вместе с ним появляется человек. Он не входит, нет. Люди в сером вносят его, бросают на пол и уходят. Человек молчит. Что он — мертв? Очевидно, решают те, кого мы видим теперь на сцене. Их двое. Они подходят к лежащему, поднимают его, кладут на койку. Жив или нет? И вдруг невнятные слова... Жив!

Сколько раз, читая и перечитывая «Репортаж с петлей на шее», мы представляли себе камеру 217 — несколько шагов в длину, еще меньше — в ширину. Могила живых людей. Теперь мы видим ее воочию. И хотя она больше, много больше, чем в книге, — она такая же мрачная, тяжелая, свинцовая. Это сделал художник — серо-черный цвет, нависший потолок, маленькое оконце наверху. Камера. Тюрьма. Первое зрительное впечатление — сильное. Оформление Вяч. Иванова не только помогает актеру найти нужное самочувствие, оно без слов передает настроение сцены, характер ее.

Мечется на узкой койке человек. Встает и снова падает, что-то шепчет в забытья. Меркнет свет, исчезают стены камеры. Так впервые выходим мы из мрачного Панкраца в Чехию, к Фучику и его друзьям. Сцены-кадры, иногда сменяющиеся быстро, иногда затягивающиеся почти на акт, финал спектакля, в котором Фучик (артист Д. Волосов) прямо к залу обращал свой прозорливый наказ: «Люди, я любил вас! Будьте бдительны!», лаконичное, скупое оформление, музыка, возникающая тогда, когда поет душа человека, — иным, кажется, и нельзя было представить себе спектакль о Юлиусе Фучике.

«Когда форма есть выражение содержания, она связана с ним так тесно, что отделить ее от содержания, значит уничтожить самое содержание, и наоборот — отделить содержание от формы, значит уничтожить форму» (В. Белинский). К такому единству всегда стремится Г. Товстоногов. И в тех случаях, когда он достигает этого, зритель видит спектакли, сила воздействия которых тем больше, что они говорят не только языком ума, но и чувства. И чувство это каждый раз выражено по-разному: в пьесах Островского иначе, чем в пьесах Флетчера, у А. Корнейчука иначе, чему у Ш. Дадияни, — но каждый раз законченно, четко и ясно по рисунку, эмоционально, сильно и выразительно.

Пытаясь выяснить, как приходит к режиссеру то или иное образное решение спектакля, нельзя сбрасывать со счета его интуицию, чутье художника, вкус, фантазию. Ведь именно это умение «жить в русле воображения автора» и позволяет режиссеру придти к такому решению спектак-

ля, сцены, которое на первый — поверхностный — взгляд отличается от авторского замысла, на самом же деле только наиболее верно передает его сущность.

В салоне адмирала Гранатова встречаются: сам адмирал, командир линкора, полковник центральной Рады и боцман Кобза. Встреча сугубо конфиденциальная, сугубо секретная, однако полковник просит разрешения сказать несколько слов боцману. И тут актеры, которые до этого времени говорили по-русски, переходят на украинский язык. Мы помним пьесу — она вся написана по-русски, зачем же режиссеру понадобился перевод? Но умом зафиксировав эту «вольность», мы не удивляемся ей. Кажется, именно так и должно быть. В чем же дело? Да в том, что боцман и полковник еще большие единомышленники, чем полковник и офицеры. Оба они — самостийники, приверженцы «свободной» Украины. Вот эти особые — интимные — взаимоотношения и передает режиссер, делая их более наглядными, осязаемыми.

Мы вспоминаем одну из ранних работ Г. Товстоногова — спектакль Грузинского театрального института «На всякого мудреца довольно простоты». Идет сцена первой встречи Глумова и Крутицкого — чтение знаменитого трактата «О вреде реформ вообще». И хотя мы не были на репетициях и не знаем, как определял режиссер и исполнители свои задачи в этом куске, сделан он так отточенно, остро, выразительно, что, кажется, не догадаться нельзя. «Заставить Крутицкого поверить мне, усыпить его мнительность» — отсюда у Глумова такая почтительность: стойка «смирно», собачий взгляд, твердо отчеканенный (для тугого на ухо генерала) голос. Крутицкий — почти пещерный житель: согнутая в коленях фигура, мрачный, тупой взгляд исподлобья и страшная, болезненная подозрительность: «все вы хороши, мошенники, знаю я вас».

Мирное чтение трактата «О вреде реформ вообще» превращается в поединок двух страшных — в беспощадной характеристике автора — людей. Сцена приобретает характер напряженный, драматический.

В обоих случаях ситуация, данная автором, доводится постановщиком до предела: кажется, еще шаг — другой, и она потеряет свою логическую основу. Но шага этого нет — чувство меры сохраняется безупречно.

Рассказывая о режиссере, о том, как работает он над спектаклем, мы до сих пор ни словом не обмолвились об актере — о человеке, через искусство которого зритель постигает замысел драматурга и постановщика. Это не случайно. Актер и режиссер — тема эта настолько важна и ответственна, что требует особого разговора, причем разговора, выводы которого должны быть основаны не только на результатах творчества исполнителя. Здесь необходимо непосредственное наблюдение за репетициями, за тем, как рождался образ. Однако и теперь, побывав лишь на спектаклях, поставленных Г. Товстоноговым, мы не ошибемся, если скажем, что перед нами — режиссер-педагог. И дело не только в том, что и в «Грозе», и в «Из искры...», и в «Дорогой бессмертия», и в «Гибели эскадры» мы встречаемся с прекрасными актерскими работами — умными, интересными, талантливыми. За три года работы Г. Товстоногова в Ленинградском театре имени Ленинского комсомола заметно окрепла и творчески выросла вся труппа этого театра. Режиссер прекрасно «чувствует» исполнителя, умеет угадать его возможности. Именно поэтому в таких разнохарактерных ролях видим мы актеров Д. Дудникова, А. Рахленко, Д. Волосова, Е. Лебедева, Г. Гай, П. Крымова и других. В театре этом раз и навсегда отказались от амплуа — от эксплуатации внешних данных актера, от поверхностного подхода к его дарованию. Именно поэтому здесь не только мастера, но и молодежь смело овладевают искусством перевоплощения. Впервые мы увидели Инну Слобод-

скую в роли молоденькой деревенской девушки. Она понравилась нам своей простотой, непосредственностью, веселой белозубой улыбкой. А в «Грозе» тяжело передвигалась, говорила густым низким голосом странница Феклуша. Перемена была разительна.

Сыграть Катерину — мечта любой советской актрисы. Вместе с Н. Родионовой роль эту получила молодая актриса Е. Назарова, до этого сыгравшая, кажется, только Лиду Плаху в «Дорогой бессмертия». Но, глядя на ее Катерину, не замечаешь неопытности актрисы — так верно, глубоко поняла она образ, с такой покоряющей силой передала решительный и сильный характер русской женщины.

Две молодые актрисы, их первые роли — небольшие, но знаменательные примеры: ведь на росте молодежи особенно ясно видно умение режиссера работать с актером.

Трудно, а подчас и очень трудно возникает у режиссера замысел спектакля. В целом верный, он может быть недодуман в каких-то своих деталях, частностях, и отсюда неизбежная фальшь в спектакле. Такие ошибки, промахи, просто малоудачные постановки были и у Г. Товстоногова, но все эти недостатки, промахи не носили принципиального характера. Они не были результатом какой-либо определенной, неверной линии, которую проводил бы режиссер в своей работе. Иногда ему изменял вкус, и тогда появлялись такие мнимо значительные сцены, как сцена в лагере врагов из «Тайны вечной ночи». Реалистическая трактовка образов подменялась здесь грубым и неоправданным шаржированием. В первом акте «Гибели эскадры» есть одна затянувшаяся и внутренне мало оправданная мизансцена, которая нарушает весь ход действия, снимает его напряженность. Мы говорим о смерти комиссара, когда в течение нескольких минут режиссер заставляет актера сидеть в неудобном кресле, поставленном в середине сцены, на лестничной площадке. Вместо того, чтобы переживать гибель дорогого им командира, актеры переживают неестественность своего поведения на сцене. Особо хочется сказать о «Студентах». Выбор этой пьесы был продиктован желанием видеть на сцене новаторское произведение о сегодняшнем дне. Однако «новаторство» «Студентов» было мнимым: на этот раз сцены-кадры не позволили создать правдивые и убедительные образы советских юношей и девушек.

Один, другой, третий, четвертый спектакли... Островский, Корнейчук, Дадияни... От постановки к постановке уверенней, тверже становится почерк художника. Уже сейчас ясны и определены его очертания. Они — в хорошей работе с актером. Они — в остром чувстве современности, которое необходимо режиссеру не только тогда, когда он ставит пьесу, о наших днях. Любой материал, который воплощает он на сцене, осмысливается постановщиком и с позиций драматурга и с позиций современного художника. Поэтому спектакли его — страстные, острые, партийно направленные. Особенность творческой манеры Товстоногова — в умении анализировать драматургическое произведение, глубоко раскрывать его текст. Она — в тонком чувстве авторской индивидуальности и в поисках предельно яркой формы для ее воплощения. Особенности почерка сказываются и в работе с композитором, художником, в работе требовательной и плодотворной. Из суммы всех этих качеств складывается облик режиссера — облик человека, творчески смелого, настойчивого, пытливого, ищущего новое...

Деятельность режиссера сложна и ответственна. Каждый раз, приступая к новой постановке, он должен помнить об этом, не успокаиваться на достигнутом.