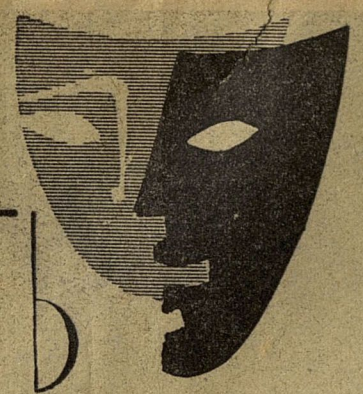
Известия-приложение
г. Москва
23 МАЯ 1984

ОСОЗНАННАЯ НЕОБХОДИМОСТЬ



СЕМЬ ДНЕЙ ИНТЕРЕСНОГО ЧЕЛОВЕКА

Каждый день утром была репетиция. Она начиналась в десять или одиннадцать, а кончалась в три. Потом в театре набегали всякие дела — во вторник труппа встречалась с Питером Бруком: английский Королевский шекспировский театр уже успел показать в Ленинграде «Комедию ошибок» и «Короля Лира»; в среду художественный совет смотрел молодых актеров — выпускников московской студии имени Щукина; в пятницу Константин Симонов читал свой перевод пьесы Жоржа Сориа — речь в ней шла о современной Испании. После всего этого было несколько свободных часов. Вечером Товстоногов, как правило, снова возвращался в театр. Правда, в эти дни он в общем-то был занят мало: «Поднятая целина» была уже выпущена, а репетиции «Трех сестер» еще не начинались, но все же присутствие главного режиссера считалось чем-то обязательным. Об этом не говорили, но это подразумевалось.

Так шли дни. Их установленный распорядок нарушался по вторникам и воскресеньям. Во вторник был выходной, и потому в десять Товстоногов приезжал в институт: он вел там второй курс режиссерского факультета. В воскресенье же он был свободен по-настоящему: утром и вечером шли спектакли, почти вся труппа играла... Впрочем, вернее будет сказать, что он мог быть свободен по-настоящему: как раз на воскресенье было отложено все то, что не успелось сделаться за неделю. Собирались пьесы — их надо было прочитать; были назначены встречи — от них никак не хотелось отказываться, и вообще — «сверх-сверхзадачей» (по Станиславскому) было от всего этого освободиться и рвануть куда-нибудь, ну хотя бы на диван, выспаться. Иногда это удавалось — домашние были довольны, иногда — нет, но при всем том никакой суетни и спешки не наблюдалось. Все шло по давно заведенным правилам, нарушить которые могли лишь экстраординарные события. Правда, одна деталь: ложились в этом доме в час, в два — гости ведь приходили после спектакля, и книжки читались тоже после спектакля, однако к этому полуночничанью все привыкли. Привычка, как говорят, вторая натура...

Все это я рассказываю потому, что, с одной стороны, это входит в мои обязанности бесстрастного летописца, с другой — мне хочется и кажется важным об этом рассказать.

Свобода, любил повторять Маркс, — осознанная необходимость. Поначалу два слова эти как-то не вяжутся, но рано или поздно начинаешь понимать, что гений мог и должен был сказать именно так. Это в домашнем быту, для пап и мам все дети необычайно способные, но лентяи. На самом же деле истинно способные любят трудиться: хочешь или не хочешь, но, коль скоро в тебе сидит талант, он не может оставаться праздным. Конечно, все не так просто и есть, к сожалению, и субъективные и объективные причины, которые могут сбить с толку одаренного человека, однако в стремлении преодолеть эти причины и заключается суть натуры, ее, если хотите, истинная ценность. Самоотдача и самоотверженность — вот в чем обязательное проявление таланта, первейшее условие для достижения цели. «Осознанная необходимость» — очень полезно вдуматься в эти слова, они многое откроют...

Однако вернемся к прежнему. Признаюсь, иной раз мне хотелось спросить Георгия Александровича Товстоногова, не слишком ли жестки эти добровольно взятые на себя обязательства, но то одно, то другое удерживало меня от вопроса и убеждало: нет, не слишком. Хотите верьте, хотите нет, но удерживало главным образом нечто эфемерное: атмосфера. Та атмосфера, которая царила в театре, в доме, в институте.

В ТЕАТРЕ шли репетиции пьесы «Я, бабушка, Илико и Илларион». Пьесу ставил режиссер Р. Агамирзян; собственно, формально она была уже почти поставлена, и Товстоногов, как художественный руководитель театра, лишь принимал ее. Однако все это лишь формально: многое сделано, но многое предстоит сделать. На мой взгляд, предстоит сделать нечто весьма существенное: положить в это кушанье соли, перцу, душистых трав и хорошенько перемешать его. На репетициях как раз этим и занимаются, причем занимаются к вящему удовольствию всех: и актеров, и постановщика.

В среду мы долго занимаемся одним эпизодом: первым выходом героя на публику. Не удивляйтесь этому «мы». Не проходит и получаса, как мне ужасно хочется занять место Володи Татосова на подмостках. Очень интересно и, кажется, даже очень легко играть так, как хочет этого Товстоногов: не просто сообщать публике — вот, мол, я Зурико, и живу я в Грузии, и вместе со мной в одном селе живут бабушка, Илико и Илларион, а рассказывать ей об этом, как о чем-то необыкновенном. «Подумать только, целых четыре гения: я, бабушка, Илико и Илларион, и собрались в одном селе — разве не удивительно? И разве само село не удивительно — каждый раз весной река сносит мост, и каждый раз его снова наводят в том же месте. Прекрасно, правда? И колокол звонит, когда в селе пожар или общее собрание колхозников. Где еще бывает такое?». (И пожар, и собрание для подростка одинаково интересны, и поэтому он сопоставляет их вполне серьезно). И когда вступает музыка, лицо Зурико само собой принимает мечтательное выражение: песня напоминает ему о его родной деревне, о замечательных людях, о детстве...

Все ясно, не правда ли? Но все повторяется снова и снова, хотя Татосов вроде бы схватывает мысль на лету. «Закрепляют», — думаю я. Закрепляют, конечно, но не только этот в общем-то механический процесс. Он второстепенен. Повторение рождает в актере способность действовать самостоятельно, способность «жить в образе» — тут уж можно придумать что угодно, и все будет казаться вполне закономерным, ибо будет логически связано с определенным характером. Характер и рождается на репетициях, характер, обусловленный жанровой природой пьесы, в данном случае комедии.

И тут я невольно вспоминаю о занятиях в институте. О чем там, собственно, шла речь? На первый взгляд о терминологии: выясняли, что значит «второй план». Выясняли и выяснили, что это совсем не то, что мы в обиходе под этим, как правило, подразумеваем. Мы рассуждаем приблизительно так: второй план, это когда ты говоришь одно, а думаешь в это время другое. Например, хозяйка тебя спрашивает: хочешь чаю? А ты говоришь: нет, но говоришь и смотришь на нее так выразительно, что она немедленно дает и чай, и бутерброды в придачу... Студенты объяснялись приблизительно в том же духе, рассказывая об отрывках, которые они готовят, но они были в теории, а педагог хотел вернуть их на землю, хотел объяснить им, почему не ладится тот или иной эпизод. Он оперировал теми же терминами, но они наполнялись у него жизненным содержанием: становилось понятным главное — **как, отчего и во имя чего** они возникли.

— «ТРИ СЕСТРЫ», — объясняет Товстоногов, — первый акт. Главное событие акта — именины, празднование именин. Предлагаемые обстоятельства — радостные, светлые. Вся действенная схема строится именно на этом. Но одного этого бесконечно мало. Есть грустная нота в дне рождения, есть что-то тревожное, неустойчивое в самом доме Прозоровых. «Второй план» и должен выразить эту общую атмосферу, которая поначалу возникает словно бы вопреки тому, что происходит реально. Играть «второй план» нельзя, он появляется от соединения всего в спектакле и прежде всего от того, насколько точно определил режиссер, что лежит за поверхностью жизни, за видимым существованием людей... Однако все это — высшая математика театра и нашей с вами профессии. Мы же должны пока учиться добывать «маленькую правду» (по выражению Станиславского), чтобы найти подлинность в условной среде».

Так вот он к чему подводит — к подлинности, к правде чувств в предлагаемых обстоятельствах... Но то же было и на репетициях, только там ни разу не произносились специальные обозначения, просто актеру все время предлагались конкретные задачи. Интересно! Новичкам — о тайная тайных, а профессионалам — о действенной линии роли? **Наверное**, когда ты овладел ремеслом, можно забыть о технологии (пишешь «о» где надо и «а» **где надо** — вот и все), а когда начинаешь — хочешь, чтобы знание было всеобъемлющим сразу же. И не только знание — понимание. Именно здесь было то, второе, общее, что связало для меня школу и театр. Человек должен **понимать**, во имя чего он действует, только тогда может родиться правда.

Но только ли в логике дело, только ли в подготовленности? Честно говоря, я кое о чем умалчиваю — невольно, вернее, до поры до времени. Умалчиваю вот о чем — о специфических чертах таланта, о зоркости, например.

Показывают сцену в школе. Диктант. Что по теории вероятности должны делать ученики во время диктанта? Списывать — раз, прицеплять учительнице черта на платье — два, играть в какую-нибудь игру, причем так, чтобы все это видели, — три. На сцене именно это и происходит: играют, списывают, прицепляют. Делают это в общем-то добросовестно, со знанием: в массовке заняты воспитанники студии театра, которые, наверное, еще совсем недавно проделывали нечто подобное в натуре. Однако смотреть на все это скучно: в маленьком репетиционном помещении тишина, контакта между присутствующими и играющими не устанавливается.

Как посторонний, смотрит на свою работу Р. Агамирзян — как он раньше не замечал всей приблизительности сделанного? «ТЮЗ какой-то, — удивляется Товстоногов, — школа вообще, ребята вообще, урок вообще. Нет, что-то не то».

И начинают сначала. Метод все тот же — выяснение конкретной линии поведения, но теперь, кроме самого метода, кроме самого приема, я воочию убеждаюсь в том, о чем раньше, в общем, только читала (студенческая практика в театре не в счет, тогда мы плохо умели видеть). Помните у Станиславского его знаменитое «не верю»? Актер играет, все довольны, а Станиславский из зала — «не верю». Исполнитель снова начинает, и снова — «не верю». Так сто раз, до слез, но вдруг, на сто первый — молчание: получилось.

Что тут важнее: то, что получилось, или то, что Станиславский видел неправду там, где другой, менее талантливый, давно удовлетворился бы сносным приближением к жизни, удовлетворился бы правдоподобием? Теперь для меня важнее второе — стремление к той высшей правде искусства, которая, как молния, вдруг озарит все вокруг и высветит в жизни такие глубины, о которых ты раньше разве что только догадывался, — если догадывался. У Товстоногова почти во всех его спектаклях есть такие глубины, и теперь я понимаю, как они

Один из самых обычных, будничных, ежедневных моментов репетиции.