

ПРАЗДНИК, особенно такой праздник, — день душевного подъема. Мы оглядываем пятьдесят лет, в сущности, мы оглядываем больше — целую эпоху в развитии человека, его общества в России и в мире. Советский театр прожил за это время поистине великую историю. Но я не могу воспринимать эту историю как нечто застывшее, монументальное — театр не гранит памятника. Скорее, это быстро текущая река. Говоря словами философа, в нее нельзя войти дважды — это верно, но пьем мы из нее все время.

Но праздник — и повод высказаться.

О чем? Должно быть, о буднях. Иной возможностью я не вижу — ведь в будни создается все то, с чем мы приходим к празднику. В будни мы одерживаем победы, терпим неудачи. В будни испытываем единственную радость, данную нам, — радость получившегося, в будни же испытываем горечь несостоявшегося. Мы творим на людях и с людьми — такова особенность нашей профессии. Но радость и горе пьем в одиночестве — этим мы похожи на художников иных искусств. Эти заметки возникли у меня по разным поводам и в разное время. Сегодняшний режиссер похож на писателя — он работает все время; наблюдать, смотреть, ездить для него так же важно, как работать с актерами или строить мизансцену. Эти мысли — часть того, чем я живу, чем болею. Это ответы на вопросы, которые я себе задаю, и это вопросы, на которые я хотел бы получить ответы.

Я ОЩУЩАЮ себя представителем профессии, обширное, в известном смысле решающее значение которой для развития театра есть признак нашего времени и один из важнейших итогов развития нашего театра в последние пятьдесят лет. Роль режиссера в создании театрального спектакля, в организации всего процесса театрального производства как художественного и идеологического центра этого производства получила такое развитие после Октября и в результате Октября. (Думаю также, что переосмыслением роли режиссера и на практике, и в теории советский театр оказал столь заметное воздействие на театры мира).

Недавно выпускник режиссерского факультета, мой ученик, защищал диплом. Он поставил спектакль в одном из прибалтийских театров и рассказывал о нем авторитетной комиссией. Он говорил: «Ко мне в театре отнеслись очень внимательно, актеры говорили: товстоноговский ученик — и доверяли мне...».

Я слушал его и думал: хочу я или не хочу того — я отвечаю за него. С каждым годом, с каждым спектаклем становится тяжелее груз этой ответственности. Но я могу и ошибаться, могу пробовать... И все равно кто-то будет говорить: «Товстоноговский ученик», и заранее ожидать от него похожести, театральной узнаваемости. А кому-то станут говорить и говорят: у Товстоногова в спектакле так, Товстоногов делает (или еще страшнее — учит!) так, а у вас иначе. Причем то, что я делаю, или то, как я учу моих студентов, часто передается кем-то третьим или четвертым. Но я-то знаю, что никогда не ставлю спектакль раз найденным способом, что никогда не говорю ученикам одного и того же, годящегося на все случаи жизни. И часто даже не знаю, что я им скажу сегодня и каким образом скажу.

Полностью статья публикуется в десятом номере журнала «Театр».

И тем не менее где-то и кто-то говорит в это самое время: у Товстоногова так, а у вас вот...

Так каждый день и каждый час мы сами — и вы, и я — на себе испытываем механизм возникновения и воздействия штампов, которые мы ошибочно называем традицией в театре, и, если только сказать себе, что это тот самый механизм, который действовал и десять, и тридцать лет назад, можно понять, какой это сложный, зыбкий, какой это диалектический аппарат, и с какой гигантской поправкой на трепетное течение жизни надо принимать то, что мы привычно называем традицией. Мне кажется, что я физически ощущаю тот ужас, который должны были бы испытать Станиславский, Вахтангов, Мейерхольд, когда им, указывая на сцену через двадцать или тридцать

атре, но они не критики. Так же как многие, ставящие спектакли, — не режиссеры. Количество таких критиков, к сожалению, увеличивается. Но есть иные, читать которых — наслаждение и польза. Критики — художники, аналитики, мыслители. Критики, пишущие об искусстве, о театре, но думающие о человеке, о мире...

Я говорю о них. Я хочу читать не только о философии спектакля, хочу читать о его структуре. Даже лучшая критика, на мой взгляд, выполняющая свои литературные, философские, публицистические задачи, не решается еще заняться технологией, анализом средств.

Смена ритмов в спектакле, его музыкальность, намеренная аритмия в поведении актеров в решающих пунктах. Контрасты цвета. Кон-

лучшая критика анализировала то, что есть в спектакле, то, из чего он, собственно, складывается. Не могу сказать, что этого нет в статьях критиков, которые мне важны и интересны. Это есть. Но часто это лишь подножие для публицистики (в хорошем, разумеется, смысле слова). Но в наш век, век объективного научного исследования, вся эта сфера приобретает, мне кажется, вполне самостоятельную суть...

А главное — мне, режиссеру (и актеру, и художнику, и композитору, и хореографу), это нужно, необходимо! Необходимо контроль вкуса, чей-то глаз в этих вещах...

Критику необходима универсальная образованность, но что такое образованность режиссера сегодня? И об этом я думаю.

С каждой прочитанной книгой, с каждой поездкой по стране или за

Мейерхольд, Таиров — это не примеры неучей. Эйзенштейн — энциклопедист... Можно вспомнить одних гениев, знавших мало (впрочем, не из области режиссуры!). Но оставим в покое гениев, их пример ничего не доказывает. Я знаю эрудитов, лишенных специфического режиссерского таланта. Они были бы неплохими учеными. Просто они неправильно выбрали профессию. Но режиссер, обладающий талантом своей профессии и не желающий учиться и знать как можно больше, мне непонятен.

Ах, да — «чистый лист»... Вспоминаю одно стихотворение Поля Валери. «О розе». Поэт размышляет — что лучше для того, чтобы свежо, не повторяясь, описать розу — предмет, воспетый сто тысяч раз. Лучше знать все, что написано о розе, и постараться найти свое — сто тысяч первое — решение или не знать ничего и посмотреть на розу как бы впервые, «свежим глазом» (с позиции пресловутого «чистого листа», так сказать). В первом случае есть шанс, говорит Валери, что ты найдешь свое решение. Во втором случае почти нет шанса, что ты не впадешь в банальность и не повторишь одного из ста тысяч образов. Хотя при тебе останется вся твоя «свежесть»...

ОБРАЗОВАННОСТЬ, процесс образования — это тот же тренаж режиссера, тренаж его мысли, взгляда, вкуса. Один на Невском, пройдя от Московского вокзала до Адмиралтейства, увидит больше и продумает больше, чем другой за три месяца жизни в Париже.

Надо быть подготовленным к восприятию и Ленинграда, и Парижа. Неужество, говорил Маркс, еще никогда и никому не помогало!

Но образование режиссера имеет свою особенность. Эта особенность роднит его с писателем и ученым естественных наук. У писателя есть лаборатория творчества. Его экспериментальное поле — жизнь и чистый лист бумаги.

У режиссера есть своя лаборатория творчества. Это жизнь и сцена, актеры и зрители. Последние три элемента (повторю их — сцена, актеры и зрители) заменяют режиссеру лист бумаги. Это особенность нашей профессии. Ее аксиома. Более того, это первая особенность — первая аксиома.

Вспомним Художественный театр времени его расцвета, когда он сказал новое слово в развитии реалистического театрального искусства. Актеры Станиславского пришли к глубокому образу реалистической драмы, испытывая свои силы, тренируя свой актерский аппарат в любых жанрах, даже в оперетке («Алексеевский кружок»). Кто сегодня станет утверждать, что режиссерский кругозор Станиславского и его актерский диапазон не были важны на постановках и оперетт, и пьес Гауптмана, Метерлинка, Андреева, Ибсена...

Пример из лаборатории писателя. Известно, что Лев Толстой пристально наблюдал душевнобольных, бывал в лечебницах... Аномалии человеческого поведения были важны ему. Известно также, что творчество Толстого на редкость здорово, и никогда человек с нормальной психикой не был героем ни одного его произведения. Подобные люди присутствуют в его романах, рассказах и повестях лишь как эпизодические фигуры. Но ему было необходимо знать весь диапазон человеческих проявлений. Нельзя знать половину диапазона, четверть диапазона — необходимо знать весь...



КРУГ МЫСЛЕЙ

Г. ТОВСТОНОГОВ,
народный артист СССР

лет после них, сказали бы: это сделано точно по Станиславскому, Вахтангову, Мейерхольду...

Поэтому так настораживает всякая канонизация.

Я говорю сейчас не о месте в истории, оставим истории ее заботы. Канонизация происходит непрерывно, во всяком случае попытки канонизации. Увы, распространено в искусстве восприятие не образов, но образцов. И я боюсь, когда слышу, что где-то и кто-то ставит «по Товстоногову» или что кого-то им поучают. Я испытываю и растерянность, и чувство злости оттого, что нет в моих руках такого технического средства, чтобы при помощи его тут же остановить это, пресечь, крикнуть: нельзя ставить «по Х» или «по У», как вообще нельзя ставить спектакли по кому-нибудь, можно только от себя.

Нельзя, не нужно, невозможно, вредно, оскорбительно, наконец, канонизировать, то есть ставить в положение неперемогенного, обязательного образца какого-либо режиссера в истории советского театра. Надо всегда помнить, что все большие художники прокладывали дорогу, но ни один не закрывал ее!..

У КРИТИКИ есть свои законы, законы критического жанра, я обязан их учитывать, точно так же, как критика должна учитывать законы моего искусства. Здесь противоречие всегда останется — это диалектическое противоречие — оно должно рождать единство. Здесь необходимо взаимопонимание. Я обязан понимать мотивы критика, но критик обязан понимать способы создания спектакля, весь процесс его рождения, обязан понимать современные взаимоотношения актера и режиссера. Они уже не те, что были десять и двадцать лет назад...

Есть критики — я не читаю их, узнаю только — хвалят или ругают. Так, для общих соображений. Читать их нельзя — они пишут о те-

трасты плоскостей. Световая гамма. Способ речи. Соотношение общественных структур, возникающих в спектакле, и масса еще других на первый лишь взгляд технологических сфер должны войти в критические статьи. Содержание

спектакля в самом полном значении этого слова заключено не только в речи актера и не только в индивидуальном проявлении характера, но и в комбинации средств театра, в контрапункте приема. Все это должен знать критик, это должно все больше и больше входить в его анализ и в его философские и публицистические пассажи, ибо это также воздействует на зрителя.

Например, недавно в спектакле «Традиционный сбор» я построил одну из идей спектакля (именно построил!), взяв ритмическое, структурное сопоставление. Одна структура — общий вечер школы, сегодняшней школы, школы учеников шестидесяти седьмого года. Вторая структура — частный вечер класса. Класса выпуска сорок первого года. Вся школа танцует модный танец «Енка». И этот класс танцует модный танец «Енка». Первая структура едина по своей сути, она объединена жизнью, вторая разделена, она разъединена жизнью. Тут между каждым из людей, положивших руки на плечи друг другу, — расстояние в четверть века разной жизни.

Я видел по реакции зрителей (они аплодировали), что, казалось бы, чисто формальная находка, контраст пластики, контраст ритма, контраст фигур, возникла неожиданно в спектакле, но была подготовлена всем ходом пьесы, ее содержанием и содержанием спектакля. Находка наполнилась, вернее, выразила ту идею (то есть уже нечто не формальное, но содержательное), которую я и хотел выразить.

Хотелось бы, чтобы это заметили критики, поспорили бы или согласились, но увидели, потому что были настроены увидеть. Я хочу, чтоб

границу чувствую: мало знаю. Надо успеть, надо прочитать, посмотреть, увидеть. Я обязан знать состояние своего искусства, обязан знать все течения, все направления, все «изыски», все «измы». Зачем? Чтобы быть самим собой.

Кажущийся парадокс. С 1957 года я езжу за границу. Смотрю театры разных стран. Однако в эти же годы наиболее высокую оценку получили у меня и спектакли русской классики. И вряд ли кто-нибудь может сказать, что прямое подражание виденному на зарубежной сцене или в зарубежном кинематографе присутствует в спектаклях БДТ. Между тем мне приходилось и приходится видеть, как режиссер, никуда не ездящий и мало что видящий, пораженный ярким впечатлением от произведения кого-либо из крупных мастеров современного западного искусства, тут же стремится превратить его в очередном своем спектакле...

Так рождается провинциализм.

Надо ездить и надо знать. Надо читать и непрестанно учиться. Учиться истории и теории искусств, учиться иностранным языкам, знать широкую сферу современной науки — физики, естествознания, социологии. Разумеется, не как специалист, но знать, что там происходит, чем там живут. И надо читать, читать и читать...

Нам нужна питательная среда. Нельзя только из себя, как из некой чудодейственной колбы, доставать материал для следующего спектакля. Количественный опыт ничего не прибавляет. Это будет не новый спектакль, а сотый или сто первый акт все одного и того же спектакля, растянувшегося на всю жизнь.

Но не утрачивается ли свежесть в творчестве из-за слишком большого знания? Ведь говорят о «чистом листе» сознания художника...

Знание никогда не бывает слишком большим. «Чистый лист», по моему, — легенда. Станиславский,