

Товстоногов В.

1985/1

1 января 1985 года ♦ № 1 (5015)

ЛИТЕРАТУРНАЯ ГАЗЕТА

Г. ТОВСТОНОГОВ,
Герой Социалистического Труда

ВНИМАНИЕ. НА ЭКРАНЕ — КЛАССИКА!

Лермонтовский Демон кисти Врубеля

ВРУБЕЛЬ написал пермонтовского Демона. Что он воплощал — Лермонтова или себя самого, Врубеля? Безусловно, Лермонтова. Но спутает ли вы Врубеля с каким-нибудь другим художником, глядя на эту картину? Никогда. Вот как я понимаю суть дискутируемой проблемы об экранизации классики, о допустимых пределах интерпретации ее, трактовки, осовременивания и актуализации. Но, безусловно, проблема стала ныне слишком сложна, чтобы можно было обойтись одним лишь примером.

О НЕОБХОДИМОСТИ актуализации классики говорят сегодня особенно много и часто. Порой под этим понимается всего-навсего приращение классического произведения к поверхностному слою нашего сегодняшнего быта, к намекам на волнующие вопросы, затрагивающие какие-то, только что случившиеся события, которые сегодня кажутся важными. Но завтра выяснится, что вопросы эти не имеют никакого отношения к важнейшим проблемам бытия общества в его поступательном развитии, а классик, приобщенный к сиюминутности, имел в виду нечто совсем другое. Подобная актуализация — всегда против классика. В этом суть вопроса. Поверот к современному зрителю необходим, но границы должны быть поставлены верно: духу автора. Если этого нет, тогда актуализация превращается в свою противоположность, дискредитируется автор и создается как бы версия режиссера на данную тему. Сторонники такого подхода рассуждают следующим образом: произведение лежит на полке, оно объективно существует и ни-

кто его испортить не может. И если я ставлю спектакль или делаю экранизацию — я ставлю свою версию произведения, выражаю то, что меня в этом произведении интересует, уже независимо от самого произведения, «по мотивам» его. Вот с такой позицией я категорически не могу согласиться. Субъективные устремления художника должны быть направлены на раскрытие авторского текста — вернее, того, как он звучит сегодня в зрительном зале.

«Война и мир» в пятнадцатилетнем возрасте — это одно, и уж совсем иное — в пятидесят. Так же изменяется восприятие этого романа к концу XIX века, в начале XX и в наше время. Есть такой парадоксальный тезис, который я отстаиваю: концепция спектакля как бы уже существует в зрительном зале. Моя задача — угадать, почувствовать ее, быть гражданином вместе с этими людьми, которые придут в наш зал, представлять их на сцене, служить их полпредом и в процессе формирования замысла, и в конечной реализации спектакля. Это и есть наша профессия — угадать, какой гранью поворачивается произведение к зрителю сегодня, но гранью, уже содержащейся в нем. Вот оговорка, безусловно важная в данном случае. — в привнесении, а раскрытие — в пределах того, что заложено автором.

Что же я называю духом автора, который нельзя замечать или смещать в ту или иную сторону ни в коем случае? Это такая особенность его художественного мира, которая неизменно, непоколебима во всем его творчестве. Если взять Чехова, то в его

драматургии такой главной чертой — которая не меняется никогда, как бы Чехов ни поворачивался к нам по-новому и по-новому ни звучали заложенные там проблемы, — является неистребимая любовь автора к своим персонажам. Он любит их — и влюбляет в них своего читателя. А влюбив, протаскивает через Голгофу всего того, что с персонажем происходит, — и вы не можете сдержать слезы. Вот это у Чехова неизменно, смещать это ни в коем случае нельзя. Все попытки «разоблачения» его персонажей, превращения его драм в сатиру обречены на неудачу, потому что нарушают самую суть художественного мира писателя. Если хочешь показать ничтожность и пустоту тех людей, что выведены у Чехова, нужно обратиться к Горькому, который именно так относился к своим «дядичкам». — тогда не будет нарушения логики художественного мира писателя.

Когда я ставил в шестидесятые годы «Три сестры», для меня было важно звучание последнего акта как нравственный итог всего спектакля. Именно здесь заключалась наша полемика с Художественным театром, которая естественно возникла после трех десятков лет со дня премьеры знаменитого спектакля, не могла не выразиться в нашем опыте. Персонажи, представленные в этой драме Чеховым, действительно прекрасные люди, но пораженные параличом воли, коллективно убивают Тузенбаха. Они соучастники убийства: все знали о предстоящей дуэли-убийстве и никто пальцем о палец не ударил. «...Одним бароном больше, одним меньше...» — бесчеловечная фраза, она и стала для меня ключом. Этот парадокс — прекрасные люди оказались в итоге таковыми — и есть природа чеховской драматургии. И если это сместить, то никакой «новый поворот» уже ничего не оправдает.

У Достоевского главная, на мой взгляд, особенность — экстремальные предлагаемые обстоятельства как повод для лихорадочной, наполненной страстными духовными исканиями жизни персонажей. Как только вы это ликвидировали — вы покончили с Достоевским. У него ведь даже уголовный сюжет существует только для того, чтобы вывести героев на такую высоту существования, на которой они до конца и полностью раскрываются. Этой-то высоты существования героев не было, на мой взгляд, в недавней телевизионной экранизации «Подорожка». Слишком часто в инсценировках и экранизациях Достоевского на первый план выносятся так называемые «внешние» темы — тема денег, например, как это было в фильме «Идиот». Достоевского нельзя превращать в Бальзака. Ведь деньги у Достоевского — только предлог, только повод для раскрытия духовного потенциала героев. Мир был беден, но Достоевского вовсе не это интересовало. Абсолютно не это. Вероятно, поэтому фильм не имел продолжения (то есть второй серии).

КАЖДАЯ экранизация, каждая постановка есть — так должно быть — произведение искусства. А произведение искусства без

и даже консервативной, лживой, дирижующей возможностью новаторства. Но существует новаторство подлинное и псевдонаторство, и, как мне кажется, позиция моя направлена именно против последнего.

Когда я ставлю Чехова, автором для меня всегда есть и остается Чехов, а не я сам. Моя же задача в том, чтобы суметь средствами театра донести до зрителя то, что Чехов хотел, сегодняшнему зрителю сказать, заразить, взволновать зрителя именно этим, а не тем, что я сам хочу ему, зрителю, сообщить. Моя роль — роль интерпретатора, истолкователя, но не автора. Вся глубина, все мысли, все то, чем дорожит это произведение человечеству, уже заложено в нем. Я или могу это выразить, найдя соответствующие средства, или не могу.

НО ДЛЯ ТОГО, чтобы осуществить эту задачу, надо прежде всего данное произведение и все творчество писателя постараться понять. Услышать автора, услышать в самых, на первый взгляд, второстепенных деталях. Если, скажем, в знаменитой сцене объяснения Ромео и Джульетты мы читаем ремарку Шекспира (обычно скупого на ремарки) «на балконе» — мы должны почувствовать, зачем это нужно автору. Ведь перед нами два юных существа, одержимые, как всегда у Шекспира, не только духовным, но и чувственным влечением, влечением яростным, и не могущие друг друга коснуться. Только в этих условиях будет правдоподобным тот высочайший поэтический диалог, где каждый как бы соревнуется друг с другом, чтобы найти единственные слова, которые выразят высоту его чувства. Балкон при этом может быть каким угодно — современным, средневековым, условным, но если, как это подчас бывает, сцена у балкона заменяется иной, в которой герои могут не только коснуться друг друга, но и заключить друг друга в объятия, жизненная правда тут же пропадает. Вот прямой пример того, что означает не слушать автора.

От нежелания почувствовать, вдумываться в произведение возникает порой и желание просто дописать за классикой недостающие, на чей-то взгляд, сцены и диалоги. Свидетельство беспомощности, по моему. Если я исповедую автору, что он сам начинает отечать мне, то есть я попадаю точно «в автора». Для себя использую такой прием: когда репетирую какую-либо сцену, то не читаю предварительно ее текст и даже стараюсь его забыть. Я строю сцену, прохожу по площадке с актерами — вот сейчас по логике этой сцены должна тут возникнуть реплика. И если реплика такая в тексте есть, по смыслу та самая, что нужна мне здесь, — вот это для меня высшая радость и удовлетворение. Значит, мое решение, мое понимание, мой код — он заложен в произведении, и до этого не был никем найден. Если же для моего толкования нужно дописать — это говорит о слабости в понимании автора, которого я в угоду собственной концепции сапогом заго-

В балете, в драме, даже в кино мы уже примирились с неизбежными потерями, ибо невозможно многостраничный, а порой и многотомный роман перенести полностью на экран. Но появилось телевидение с его неограниченным числом серий (пять, десять, двадцать пять) — и появилась иллюзия, что можно при экранизации перенести все, всю книгу. Это тулуповый путь — вы попадаете в плен иллюстрации, иллюстративного буквализма, по точному выражению А. Чудакова. Опасен этот путь не тем, что приводит к созданию бесконечного числа серий, но именно тем, что нарушается специфика каждого из искусств. Особенно наглядно проявляется это при прикосновении к одной из главных тайн художественного слова — к метафоре. Снятое с зернотолы в разных ракурсах дерево — вовсе не кинематографический эквивалент знаменитого толстовского дуба. Необходимо на кинематографическом языке найти свою метафору, ибо при прямом перенесении из одного искусства в другое художественное слово не «работает». Разве может, скажем, гоголевская «птица-тройка» быть воссоздана на экране показом быстро едущей тачки, запряженной тремя лошадьми? А ведь здесь кульминация, квинтэссенция «Мертвых душ», которые не зря же были названы поэмой! Необходимо, на мой взгляд, взять за основу главную особенность гоголевского мира — фантазмагорию, — подвести к тому, чтобы из обычного движения вдруг выросло нечто космическое, глобальное. Можно ведь применить монтаж из лошадиных грив, копыт, колес, пыли, напряженных лиц, музыки, которая все это поддерживает, и тогда обычная, реальная тройка превратится в некий фантастический, как бы космический аппарат (кстати, в этом описании наглядно видно, сколь много творит в свою очередь кинематограф при перенесении в слово). Иначе говоря, важно передать ощущение невозможной, нереальной и в то же время очень реальной тройки.

Правильное понимание художественного мира классика позволяет решить и столь важную при постановке эпического произведения проблему, как — воссоздание авторского голоса. Дело здесь не в самом приеме как таковом — вводит или не вводит Автор, а в том, какого автора вы вводите. Без Автора — Качалова нельзя себе представить мхатовское «Воскресение». Автор же в недавней экранизации «Мертвых душ» неудачен, на мой взгляд, и не только вследствие излишнего упования собой, как пишет Р. Киреев. Дидактика и нравственные стали определяющими в облике Трофимова — Автора, а в речи разного автора поэмы дидактика и нравочужения нет совсем. Да, в «Выбранных местах...» Гоголь учительствовал, так же как и Достоевский в «Дневнике писателя», но в художественных своих произведениях они к дидактике прибегали крайне редко. А здесь Гоголь все время что-то разъясняет и объясняет. Качалов же в роли автора не получал — он описывал, он подвигал к сцене, разъяснял лишь то, чего не показывал.

ОЧЕЧНО, ставя классику, я не просто переношу книгу на экран или на сцену: субъективно я должен быть настроен на то, что представляется другому режиссеру — представителю, так сказать, смежного цеха, имеющему богатый и весьма успешный опыт интерпретации классики на театральной сцене, народному артисту СССР Георгию Александровичу Товстоногову.

Опыт юмористического комментария к дискуссии публикует известный литературовед и небезызвестный юморист З. Паперный.

ведения, как бы низводя его до уровня понимания определенной части зрителей, жаждущих невзыскательного моралистического сюжета или сцен «красивой жизни». С поступательным ходом человеческой истории все углубляется понимание жизни и человеческой судьбы, а значит, и в классике мы открываем новые пласты смысла (но лежащие дальше, глубже, а не ближе к поверхности).

Мог бы опять привести пример из своей практики. В «Дяде Ване», например, для меня важно было открыть глубокую духовность облика Елены Андреевны. Поднимаю Елену, превращая ее из «оболбешливости» в духовную личность, мы хотели поднять тем самым и Астрова, и Войничского, которые ищут в ней не женщину просто, но человека. И это для меня не привнесение чего-то нового в чеховскую драму, а раскрытие ее внутренней сути. Раскрытие, в котором воплотился опыт времени.

ВРЕМЯ идет, и даже то, что мы критикуем сегодня, может способствовать накоплению новых выразительных средств, которые в свою очередь послужат заветным открытием, если будут подчинены сути искусства. Каждое время требует своих выразительных средств.

Но почему же тогда мы порой отдаем предпочтение старой экранизации какого-либо классического произведения перед новой, вобравшей опыт времени, использовавшей все достижения современного кинематографа? Мне кажется, преимущество многих старых экранизаций в том, что в ту пору было меньше стремления к «самовыявлению», меньше того, что я называю профессиональным эгоизмом. Различие тут такое же примерно, как между «Чапаявым» и многими нынешними фильмами о гражданской войне — с трюками, погонями, прыжками с шестого этажа и пр., — которые, однако же, не трогают и не волнуют. А «Чапаяв» волнует по-прежнему. Ибо братья Басильевы видели перед собой одну задачу — они открывали для народа героя. А мы сравним такой подход с отношением к авторству, к своей индивидуальности, древнерусских летописцев и живописцев. Они не подписывали своих произведений, им не были важны выставки — им важно было, чтобы через них заговорила высшая истина. Такой же подход — раскрыть людям классику, быть (вернее, не быть, но мыслить себя) передаточной инстанцией, доносящей до зрителя Чехова, Достоевского, — вот задача создателя экранизации, инсценировки. Высокая внутренняя скромность в творчестве — так бы я это назвал. Мне кажется, несомненная удача недавней экранизации «Отцов и детей» И. С. Тургенева (режиссер В. Никитин) и состоит в искренней увлеченности создателей творчеством автора и его героями. И оказалось, что без всякого осовременивания Базаров нам близок сегодня и нас волнует его трагическая, сложная судьба.

КАЖДАЯ экранизация, каждая постановка есть — так должно быть — произведение искусства. А произведение искусства без

ОЧЕЧНО, ставя классику, я не просто переношу книгу на экран или на сцену: субъективно я должен быть настроен на то, что представляется другому режиссеру — представителю, так сказать, смежного цеха, имеющему богатый и весьма успешный опыт интерпретации классики на театральной сцене, народному артисту СССР Георгию Александровичу Товстоногову.

З. ПАПЕРНЫЙ

ДИСКУССИЯ ПО ВОПРОСУ

О...

Естественно,
пародия

Литературовед. Мне очень хочется принять участие в дискуссии... э-э... Я считаю, что классику можно ставить, но — не на пол. Как хоти — по вертикали, по горизонтали, даже по диагонали, но только не на пол.

1-й режиссер. Это почему же, позволите вас спросить, не на пол? Нет, простите, именно на пол, да еще на какого!

Литературовед. Нет уж, вы меня простите. Я все-таки как-никак литературовед. А это значит я не просто знаю, ведаю литературу, но и ведаю литературой. Я подчеркиваю это кой-каким образом. Ведаю и даю как бы заведую. И мне виднее, куда и как классику ставить. А главное — к чему? Зачем?

1-й режиссер (лихо). Зачем, зачем, а вот затем! И вопрос не только в том, как ставить и экранизировать классику. А еще и в том, как представить на экране самого классика.

Да, классик... Как живые стоят они передо мной. Я словно вижу их. Осязаю. У каждого — свое. Толстой, конечно, — борода. Чехов — пенсне. Горький — косоворотка. Я вот снимал ленту о Пушкине, где лично участвовал сам Александр Сергеевич. Так он у меня любил, шутил, кутил, в общении, шустил страшно. Как мы говорим, Пушкин пошел. И любил, в этой ленте поэт у меня сам объяснял с кинозрителем, говорил неглубоко, толково, даже увлекательно. Я смело давал его крупный план, или, как мы говорим, крупный план.

Убежден: режиссеру нужно предоставить полную, ничем не ограниченную свободу. Вот спорят: Лермонтов или Врубель? А я только хочу напомнить — Врубель лермонтовскому Демону все costs переломал.

Нет, нет, только на пол! Литературовед. А я, знаете ли, батенька, наоборот, — за точность. Если, скажем, на экране лошади (а в прошлом веке, помнится, ездили на лошадей) — пусть они будут похожи именно на лошадей, а не на верблюдов или на каких-нибудь там Тянисполков. Я хочу видеть лошадей во всех их подробностях, или, извините за каламбур, в подробностях. Но и этого мало. Мне важен дух. Чтобы за деталями, за отдельными компонентами — за гривой, копытами, хвостом, за яблоками рыска не проглядывал самого рыска в яблоках.

В то же время я, известный аккуратист, против буквализма. Если классик пишет: «Герой снова был на коне, — не надо мне подсовывать ту же вышеупомянутую лошадиную морду. Если написано: «Море смеялось», — не стоит на экране особенно готовить.

2-й режиссер. А мне представляется истина где-то по

ты начинают сейчас отсчитывать кинорежиссеров (1-му режиссеру): Так что еще неизвестно, кто кого перешустрит. Артист. Меня глубоко волнуют споры о классике на экране, потому что я отроду обожал эту классику. Мне близок Гамлет. Уж и не знаю, как он там выглядел в оригинале, — не читал. Но в сценарии он мне понравился. Мне показался занятным его вопрос: быть или не быть? Сам я тоже не раз попадал в подобные переделки. У нас, например, проходило одно собрание, и я не знал, быть мне на нем или не быть. Ну никак не мог решить. Измучился. Форменный Гамлет! И все эти факты личной жизни я кладу в свою, как я выражаюсь, творческую копилку. Или взять того же Дон Кихота. С ветрыными мельницами я, правда, не сражался, на такую вертолету не лезил, но дров наломал немало (от души смеется).

Сердитый читатель. С малолетства я люблю одно классическое произведение. Знаю его наизусть. Разбудил меня поздно ночью — прочитало слово за словом без запятой. Называется оно... Вот только название позабыл. И что ж! Включая это я телевизор, вижу мое дорогое, можно сказать, любимое до боли творение на экране. Представляете! Ну думаю, да бы по моим всем постановочным группам — сценаристу, режиссеру, оператору, художнику и директору картины, — ударить по морде сам, по сусалам, чтобы научить наконец культуре образования с классикой, чуткости и такту.

Сам я телефильм кое-как досмотрел, но дочке велел отсчитать от экрана.

Добрая читательница. А я, знаете, люблю экранизации. Даже еще больше люблю, чем сами экранизируемые произведения. В самом деле — в книге один только бледный тип, «мертвые души», а на экране — «живые картины». Вот у Чехова рассказ «Каштанка». Написано хорошо — не спорю. Почему Каштанка, а не Шарик или Тузик? Или Полкан! Зато как увидела заголовок: «Мой радостный, милый пес!» — сразу стало теплее на душе. Вот это действительно по-чеховски — мягко, тонко, ненавязчиво.

Иной раз встретил экранизатора, так просто взяла бы и задушила... В объятиях. Писатель. Я привык мыслить образами и — прошу понять меня по-хорошему — говорить буду образно и красочно. Классика! Какая ж это даль и ширь! Здесь, на дискуссии, много было задано разных вопросов и проблем, связанных с классикой. Позвольте и мне сказать живое, меткое писательское слово. Друзья! Не

С Новым годом! Вперед,
новым дискуссиям!