

РАЗМЫШЛЕНИЯ В АНТРАКТЕ

Без аншлага

Об этом театре мы мечтали давно. Театр Дружбы народов, созданный Министерством культуры и Союзом театролюбных деятелей СССР, должен был собрать на своей площадке лучшие спектакли страны, дабы мы увидели наконец наш многонациональный и многообразный театральный процесс как единое целое.

За сравнительно короткий срок, несмотря на отсутствие «постоянной прописки», театр показал в Москве ряд интереснейших спектаклей. Открытие его было ознаменовано всесоюзной творческой встречей «Театр и время», которая стала настоящим событием в театральной жизни страны. Затем спектакли «Музыка для живых» Театра оперы и балета имени Палиашвили, «Царь Эдип» Таджикского академического драмтеатра. Казалось, рабочий ритм найден, дело пошло.

И вот привезен новый спектакль — с Камчаткой. Свою версию «Леса» А. Островского под неожиданным названием «Нужна драматическая актриса» играл коллектив, обративший на себя внимание успешными фестивальными выступлениями во Владивостоке и Ленинграде. Московским театралам было хорошо знакомо имя режиссера Юрия Погребинского, не один год проработавшего в Театре на Таганке...

У парадного подъезда Театра имени Ленинского комсомола было неожиданно тихо. Прохожих это не удивляло — на афише театра стояли прочерки. Но куда в таком случае колоннами вышаживали солдаты, куда направлялись одинокие фигуры, в которых специалист без труда узнал бы представителей так называемой театральной общности? Да в полупустой зал, где работали прилежавшие издалека артисты. И так продолжалось все четыре дня показа.

Невольно возник вопрос: может быть, представители Театра Дружбы народов ошиблись, просчитались, привезли малоинтересное и никому не нужное зрелище? Но почему тогда в непривычно малом зале звучали горячие и долгие аплодисменты? Почему в разговорах «театральных кругов» в эти дни спектакль Камчатского театра стал темой бурных дискуссий? Почему, наконец, этой работе была посвящена обстоятельная рецензия в первом мартовском выпуске «Сцены»? Нет, думается, что отсутствие публики (да еще в Москве, где благодаря количеству приезжих и хроническому дефициту зрелищ спектакль без аншлага — редкость) никак не связано с качеством спектакля. Так что же стряслось? Почему за три дня до начала гастролей на спектакли было продано только 35 билетов?

Прежде всего потому, что ни одного билета не поступило в многочисленные театральные кассы Москвы. Купить их можно было только в кассе Театра имени Ленинского комсомола. Театр Дружбы народов — а в нем есть и директор, и два заместителя, и литчасть, и рекламное бюро — взял

ся распространять билеты самостоятельно. При этом администрация исходила из того, что в первую очередь на спектакль должны попасть люди, занимающиеся театром профессионально. Может быть, это и резонно. Беда в том, что «простой зритель» и не мог обратить внимание на театр, этого внимания, безусловно, заслуживающий. Зрительно просто не сказали о предстоящих спектаклях.

Не будем преувеличивать — кое-какие шаги были предприняты. По радио и в газетах дали информацию: название, фамилия режиссера, даты представлений. Тем, кто знаком с театром, этого, допустим, было достаточно. Но тем, кто слышал о нем впервые?

На недоумение камчатцев заместитель директора Театра Дружбы народов Э. Новик отреагировал с завидным спокойствием: что вы, мол, волнуетесь, все денежные потери вам оплатят. Действительно, СГД и Министерство культуры заплатили за постававшие места. Да ведь не в деньгах счастье...

Конечно, Театру Дружбы народов было бы легче и спокойнее ограничиться десятком сверхпопулярных театральных имен (впрочем, наберется ли десять-то!), которым реклама не нужна. Некрошюс, Стурва или Товстоногов сами создадут успех любому начинанию. Но собрать публику на менее известные спектакли, с которыми, кстати, Театр Дружбы народов явно будет сталкиваться чаще, для этого нужно приложить некоторые усилия. Иначе как же будет выполнена главная задача задуманного? Раздвинутся ли театральные горизонты, войдет ли в общественное сознание нечто новое, неожиданное?

Похоже, руководство созданного театра не совсем осознало еще, что его функции не ограничиваются отбором и приглашением «наиболее достойных». Работа театра (а не прокатной площадки) во главе с художественным руководителем, при наличии определенной программы требует и ответственности за судьбу приглашенных.

Театр Дружбы народов еще не настолько популярен, чтобы выступление под его эгидой само по себе гарантировало широкий общественный интерес к каждому новому спектаклю. Честно говоря, если дальше все будет продолжаться в том же духе, вряд ли можно всерьез рассчитывать на появление «имени» у дела, прекрасного по своему замыслу: продуманной и дельной театральной антрепризы всесоюзного значения.

Речь идет не об организации «успеха» спектакля, а о гораздо более тонкой и сложной вещи — внимании к нему.

Алена СОЛНЦЕВА,
Андрей ТОМАШЕВСКИЙ.

Живое наследие

Как редко, однако, бывает, когда научная конференция собирает полный зал. Когда видно стремление и участников, и слушателей установить диалог. Такова была атмосфера научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения К. С. Станиславского, которая прошла в научно-исследовательском отделе Ленинградского института театра, музыки и кинематографии.

Далеко не случайно, что конференция состоялась здесь, на Исакиевской, дом 5. До войны в этом здании располагалась Российская академия искусствознания. И Константин Сергеевич был ее почетным членом. Ученые академии, а позже — Института театра, музыки и кинематографии немало сделали для пропаганды творческого наследия выдающегося режиссера и теории театра. Именно здесь по инициативе С. Данилова была создана комиссия по изучению творческого наследия

К. С. Станиславского. Институтом совместно с МХАТОМ СССР выпущено собрание сочинений режиссера. Однако, как отмечал в докладе проректор Школы-студии МХАТА, доктор искусствоведения А. Смелянский, в творческом наследии К. С. Станиславского еще немало «белых пятен». Главный режиссер Ленинградского Малого драматического театра Л. Додин говорил о значении сценических открытий Станиславского для современного искусства. Ученые-театроведы института, проанализировав различные аспекты современной науки о Станиславском, были, пожалуй, единодушны: традиции требуют обновления, но без досконального знания их движение искусства все же невозможно.

В. ПОТЕМКИН.
(Наш соб. корр.).

ЛЕНИНГРАД.

МАСТЕРСКАЯ

КАК ЛЕГКО У НЕГО ИГРАТЬ...

ПРИХОДИШЬ на его репетиции в первый, в десятый, в двадцатый раз и никак не можешь избавиться от впечатления, несостоятельности которого очевидна тебе самой. Но что поделаешь, с очевидностью, если смотреть, как он работает, и думаешь: как легко у него играть. Надо только слушать и действовать, внимательно слушать и с толком действовать, и все с ролью будет в порядке.

Вот, например, вы Глумов, и первая ваша реплика свидетельствует, что вы сорвались с маменькой. Сорвались вы начали где-то там, в глубине квартиры, и, не помирившись, явились публике. В каком тоне будете вы продолжать разговор, в каком состоянии выйдете на сцену? В сердитом, не правда ли, тем более что и слова у Глумова сердитые: «Делайте, что вам говорят, и не рассуждайте».

Валерий Ивченко — на самом деле Глумов он — с тем и выходит: с выговором Глафиры Климовны, но режиссер его тут же останавливает. «Есть нечто более важное, чем разговор с ней. Она мешает — это принесите с собой, а не скандал с мамой».

И в самом деле — что сейчас для Глумова важнее: ссора или ожидание дядюшки, Нила Федосеевича, который с минуты на минуту может к ним заявиться? Конечно, дядюшка важнее, о нем мысль Егора Дмитриевича, и стоит Товстоногову об этом напомнить, как поведение актера меняется. Его герой не раздражен — озабочен, и мы, зрители, это чувствуем.

Замечание режиссера позволяет не только верно оценить обстоятельства и действовать в соответствии с ними, в нем более долгий смысл. Оно задает актеру то физическое состояние (режиссер скажет: «Глумов идет напролом»), которое будет для героя определяющим на всем протяжении спектакля. Что бы он ни делал, каким бы ни представлялся, движущая сила его превращений — страсть к карьере. Тщательно скрываемая и оттого еще более жгучая.

И еще одна сцена и тоже из Островского, из «Волков и отец». Павлин — дворецкий Мерины Давыдовны ведет беседу с поднятым Чугуновым. До выхода на площадку еще далеко, актеры опозол пока читают, и диалог их течет вполне мирно. «У нас очень живой разговор», — замечает один из исполнителей и слышит в ответ, что беседа, напротив, должна быть вынужденной. Павлин знает: раз Чугунов в доме, быть очередной разорительной тяжбе, а поднятый, в свою очередь, слугу игнорирует. «Накдлая ваша (Павлина). — Н. Я.) реплика — срыв. Не хотите говорить, но не можете удержаться. Как только на сцене кончатся поступки — становится скучно. Мы не должны замечать информации — должны замечать отношения».

Поняте подкака? Поняте, и опять дает точные указания, как себя вести, и опять далеко отзывается. Когда в финале Чугунова, как го-



● Г. А. Товстоногов на репетиции.

Фото Б. Стукалова.

ворится, ловят за руку, его записывают: «Павлинушка» взамен теперешнего: «Разговоривай еше!» не замеченным быть не может.

А «РЕВИЗОР»? «Кто не знает, как играет — «Ревизор»... Мы тоже воображали, что знаем, и представляли себе залу в доме горюничего, его самого, нервно расхаживающего по этой зале с письмом в руке, и, конечно, чиновников, теснящихся к своему шефу. В БДТ тоже зала, тоже горюничий, но он, в отличие от наших представлений, замер на сцене, вперив глаза в пустоту, и вместо чиновников кто-то другой маячит у дверей, словно их охраняет. Когда глаза привыкнут к царящему на сцене полумраку, эти «кто-то» окажутся квартальными. Гоголь их присутствие в ремарке обозначил, однако театры числят их почему-то по разряду живой мебели и в действие не вводят. Товстоногов ввел и выиграл.

Как бы ни были сильны актеры, они невольно хватаются за найткое, попадая в ситуацию, смысл которой ясен им лишь в общих чертах. Вот и сейчас они являются к горюничему и, не зная, чем себя занять в ожидании его реплики, бросают друг на друга преувеличенно-вопросительные взгляды, перешептываются, пожимают плечами, словом, вовсю играют «недоумение». А режиссеру недоумение ни к чему, ему нужен страх. Тот самый, у которого глаза велики и который один в состоянии объяснить, и оправдать все, что случается в «Ревизоре».

Поэтому и важны квартальные, отчего-то по-

явившиеся у дверей: войдя и наткнувшись на них, чиновники невольно пугаются. Поэтому важна и полутьма: до утра горюничий со своей новостью не потерпит, поднял подчтенных с кроватей на свет, ни заря. Им зябко, они собрались в спешке, и это тоже определяет их самочувствие. Поэтому режиссеру нужна и долгая пауза: горюничий — К. Лавров сидит в вошедшим спиной, не торопится обернуться, и это тоже кидает в дрожь. В чем мы провинились — вот первая мысль, и оттого водаряется настороженная тишина, и на появившегося Гибнера — лекаря, как всегда, что-то энергично лопочет по-немецки — дружно, но тихо шипают. Теперь, доведя подчиненных, что называется, до кондиции, Антону Антоновичу самое время обернуться и сказать: «Я пригласил вас, господа...». Ему ведь тоже нужен страх, нужна готовность к повиновению.

К какой бы записи ни обратиться, какую бы репетицию ни вспомнить — просьбы режиссера конкретны, а разговоры вокруг пьесы сведены к минимуму. Актеры, разумеется, представляют, что в результате усилий должно возникнуть, — в одной из бесед Товстоногов сказал, что «знание, понимание, чувство замысла обязательно», — однако анализ и выяснение идут не по словесной, по иной линии. Действенной.

В «ТРЕХ сестрах» — работа над ними началась в 1965 году, классику в то время наши театры как бы заново для себя открыва-

ли — Басилашвили не сразу дался монолог Андрея из третьего акта. Он пробовал сказать его и так, и этак, но тон его обращения к сестрам все равно оставался обвинительным. Слова его звучали им в укор, что вступало в противоречие с характером Андрея, и с тем, как сцена была задумана и решена.

Много позже, отвечая на наш вопрос, Товстоногов заметил, что для Чехова «чрезвычайно важно выяснение всех предлагаемых обстоятельств. Если пропустить даже маленькую деталь, существа происходящего не поймешь или поймешь неточно. Скажем, погода — у Чехова она имеет огромное значение. В «Дяде Ване» дождь — обстоятельство, которое влияет на поведение действующих лиц. Гроза создает некую электрическую атмосферу — герои не спят, слоняются, объясняются, и все это не вне погоды».

В «Трех сестрах» обстоятельства еще более резко очерчены. Пожар взбудоражил всех — все взволнованы, всех тянет говорить о том, о чем раньше молчали. «Мне хочется каяться, милые сестры. Томится душа моя...» Общему настроению должен поддаться и Андрей, а пока сего монолог звучит так, словно он объясняется с сестрами каждый день и едва ли не привык к объяснениям. На самом же деле он решился на этот трудный разговор впервые, под влиянием минуты. Недаром, быстро sinking, не договорив того, во что сам уже не верит («Наташа прекрасный, честный человек, прямой и благородный»), Андрей в слезах уходит.

Это словесно «впервые», которое режиссер просит актера не забывать, оказывается весьма существенным словеском, Товстоногов его любит. Так в «Мудреце» Ольга Волкова и Валерий Ивченко, услышав, что Глумов посвящает маменьку в свои планы впервые, на этот факт соответствующим образом реагируют, а Евгению Лебедеву и Олегу Басилашвили те же предлагаемые обстоятельства дают возможность разыграть целую сценку. Решив наконец открыть Нилу Федосеевну свою тайну (сказать, что пишет) и боясь, что его могут подслушать, Лебедев (он Крутицкий) долго и внимательно, заглядывая под стол и ирредла, осматривает комнату, и Мамаев (Басилашвили) к нему присоединяется. Мамаев, правда, не понял, почему генерал вдруг заозирался, но тем не менее энергично заозирался тоже.

Точность подсказок замечается в первую очередь и говоришь о них в первую очередь, при том, что не сразу понимаешь (или воображаешь, что понимаешь), чем эта безузорная логика объясняется, что держит ее в постоянной готовности. Поначалу кажется, что секрет в знании пьесы, но кто, из берущих ставить, текст пьесы не изучал? Потом думаешь, что все дело в складе товстоноговского ума: он видит происходящее целиком, а не розно, связывает в систему одно с другим, и это ему помогает. Наконец, чтобы избежать себя от догадок, говоришь: талант, и успокаиваешься, пока в один прекрасный день тебе не открывается нечто, разом ставящее все на свои места. Не отменяющее ни ума, ни знания, ни таланта, но

дающее им возможность действовать сообща и в полную силу. Замысел, художественная идея — вот что ведет, не позволяет сбиться, обеспечивает результат.

НА РЕПЕТИЦИЯХ «Дядя Ваня» всеобщими были возможности художественного замысла открылись с исчерпывающей наглядностью. Главная мысль: «загубленная идея» прозвучала в первом же акте, после монолога Астрова о лесах и вопроса Кирилла Лаврова (он Астров), отчего это доктор так воодушевился, распустил «павлиний хвост». Из-за Елены?

Елены режиссер не отрицает (из-за нее вернулся к первоизданности дела), но «нельзя ли говорить о лесах, как о загубленной идее? Доктор изверился, но сама идея прекрасна. Положите под слова — вот чем я жил, вот во что верил». (Позже Товстоногов скажет, что первый акт надо кончать тем, что Елена влюбилась в Астрова как раз из-за его монолога: это должно произойти на наших глазах, а не где-то там, за кулисами. Тогда во втором акте многое прояснится).

Итак, жил, а не живу, верил, но вера и усилия мои ошутимых результатов не дали, — все глаголы в прошедшем времени, и это для режиссера главное. Это определяет анализ обстоятельств и, как конечный итог, душевную жизнь героев, воссозданную на сцене.

После того как премьера будет сыграна, режиссер заметит, что ставил спектакль о том, во что превращает людей отсутствие общей идеи, но на репетиции актеры этих слов не слышат.

Так же, как о «Ревизоре», у большинства из нас свои представления о персонажах «Дяди Вани». Исполнителям, всем без исключения (Лебедеву — Серебрякову в том числе), очень хочется видеть своих героев на высоте. Басилашвили, например, озабочен тем, чтобы все поняли, что дядя Ваня любит и жалеет мать. Если зал этого не почувствует, разве сможет он видеть Ивана Петровича хорошим человеком? И Шестаковой хочется, чтобы Соня свое «скупное» и «надевое» в адрес Войничконого как бы не произносила, хотя слова эти она говорит. И вообще на все неудобные, «роящиеся» персонажей реплики актерам хочется закрыть глаза или хотя бы прищуриться, но режиссер им такой возможности не дает.

В отличие от Басилашвили его не шокирует, когда дядя Ваня говорит: «Моя старая галка, папаша, все еще лепечет про женскую эмансипацию...» Доходит до курьеза и вызывает дружный смех, когда Лебедев замечает, что даже «дура» и «идиотка» можно сказать милоходом. То есть как нечто привычное, всем известное, парирует режиссер, и становится ясно, что предложение актера — не выход. Что выход в другом — в том, чтобы дать понять, что дядя Ваня недоволен не матерью, а собой. Собой и только собой он корит за слепую веру в профессора, себя ест поедом за бесцельно прожитую жизнь и оттого бывает несправедлив, раздражен и несносен. И в преприательствах Елены с Серебряковым режиссер не безоговорочно на ее стороне. С репликой Басилашвили: «Елена ведет себя по отношению к профессору

(Окончание на 10-й стр.).

КАК ЛЕГКО У НЕГО ИГРАТЬ...

(Окончание. Начало на 9-й стр.).

благородно», он не согласен. «Елена не ведет себя благородно, а ставит перед собой задачу вести себя благородно. Сначала у нее это получается, а потом прорыв».

Страдает Серебрякову и в самом деле одна Марина, все же остальные в лучшем случае сдерживают раздражение. Однако, когда Лебедев требует для своего героя права на старость и на болезни, Товстоногов замечает, что у профессора это оборачивается правом на попреки и капризы. «Ты возмущен, что тебя корят старостью, а сам корнешь ее (жену — Н. Л.) молодостью».

«Отвечеревшая жизнь» — у Василия Андреевича Жуковского фраза эта окрашена в тона элэгические, в спектакле Большого драматического сознание пропадающей зря жизни, вдрут нахлынувшее на героев, переживается мучительно.

Тоску, душевное беспокойство, глухое недоверие к себе, чреватое неожиданными взрывами, Товстоногов стремится вызвать у исполнителей с самого же начала. И поддержкой подсознательных актерских находок, отвечающих режиссерскому видению, — так, например, поддержал он Базилашвили, который, появившись на сцене в первом акте, присел к столу и громко, крепко забарабанил по нему пальцами, и наводящими вопросами, которые служат той же цели. Когда пьесу еще читали, режиссер попросил обратить внимание на то, что у героев разное отношение к одной и той же погоде. Вафля находит ее очаровательной, Елена соглашается — сегодня не жарко, а дядя Ваня утверждает, что в такую погоду самое время повеситься. Отчего так, — спрашивает Товстоногов и, не получив ответа, но заставив задуматься, коротко поясняет: «Разное состояние — разное отношение к погоде. Вафля чувствует общее напряжение и, чтобы его снять, заговорил про очаровательный день».

В тот день, когда впервые вышли на сцену — не на главную, а на ту, что в репетиционном зале, декорации были уже на месте, только качелей в глубине сада еще не было, и режиссер это рассердило и расстроило. Невольно подумалось — почему? Есть сегодня качели, нет сегодня качелей — так ли это существенно? Правда, у Чехова они в ремарке указаны, и Товстоногов говорил, что любая деталь у этого писателя чрезвычайно важна, но не такая же? Когда качели появились, стало ясно, что требовал их режиссер не по прихоти.

Как известно, пьеса открывается разговорами Астрова и Марины. Нина (Зинаида Шарова) за столом, у самовара, а доктор... Лаврову тоже хочется быть у стола, поближе к себе, к себе, и желание это обосновано, однако режиссеру в данном случае оно кажется не точным, не соответствующим состоянию героя. Не Марину, а себя спрашивает доктор, что с ним случилось, отчего в десять лет он стал другим человеком, и такого рода вопросы со старшей сестрой не решит. Астров их с ней и не решал — просто настала минута, когда нет сил сдержаться, и он исповедуется, размышляет вслух. Вот тут-то и понадобились качели — Астров к ним отходит, пускает их резко и косо (Товстоногов жест одобряет), и выясняется, что говорит доктор, не глядя на Марину, легче, и откровенность его становится острой и очевидной.

До репетиции казалось, что по сравнению со вторым, ночным актом и особенно с третьим, где Иван Петрович стреляет в Серебрякова, первый едва ли не безмятежен. В нем, правда, пикируются, и Вафлю это беспокоит, однако ничего экстраординарного не происходит. Так представлялось, однако стоило дяде Ване начать монолог о профессоре и проговорить его до середины, как Товстоногов его остановил. Правда, и Базилашвили к этому моменту сник, дальше ему почему-то не говорилось, и объяснение режиссера позволило понять — почему. «У вас экспозиция и информация, а надо положить все на огромный взрыв».

Оснований для взрыва у Войничского предостаточно, и еще одно — обидное — появилось только что: Серебряковы ушли гулять, а его не позвали. Вот он и завелся, да так завелся, что вызвал реплику Астрова: «Ну, ты, какашка, завидуешь».

Оставим на минуту «Дядю Ваню» и скажем вот о чем. О том, что Товстоногов репетирует, не глядя на пьесу. Не восполняя его стоице нет, а если возникает в ней нужда, за помощью обращается к сфудлеру. Конечно, спросил, почему так, и получил в ответ, что для самопроверки. «У меня есть общее представление о сцене, о ее внутренней логике, о ее смысле, но я стараюсь даже записать текст... Репетируя, я чувствую, что по смыслу должна возникнуть такая-то реплика, если же возникает другая — мое построение не верно. Ни Чехов, ни Островский, ни Сухов-Кобылин не могут ошибаться».

Смело, не правда ли? Поставить себе за неперемное правило не подгонять решение под ответ и за то, что неперемное — менять ход собственных размышлений, если что-то в них противоречит пьесе. Астровское «завидуешь» от тона дяди Вани возникло как бы само собой, подтверждаясь верность этого тона не только для данной минуты, но и для спектакля в целом. Для его «длинной мысли», которую режиссер всегда держит в уме и на которую работает.

Серьдкий, и в своих взрывах и срывах энергичный, дядя Ваня к концу спектакля сникает. Ни любовь, ни смерть ему не удалось, служение идее обмануло, в его прощальной фразе Серебрякову: «Ты будешь аккуратно получать то же, что получал и раньше. Все будет по-старому» — безнадежность и смирение.

Товстоногов упорен. От намеченного он не отступает до тех пор, пока его не добьются, пока не закрепят в физическом самознании исполнителей.

Упорство режиссера, его упрямая и изобретательная воля очевидны в репетиционном процессе, но они отзываются и во всем строе спектаклей: сообщают ему нечто, что неотъемлемо от творческой личности Товстоногова: ум и властное начало.

Товстоногов чутко к житейским обстоятельствам персонажей, но под его рукой они перерастают будничные характер, обретая масштабность и крупность («крупность» тоже из любимых словечек, на репетициях оно слышится часто). Бессомненно в «Менях» и ссорам не привыкая, но, чтобы старик захотел взорваться на подоконник с криком «Полниция», события его жизни должны дойти до крайней черты. До «логического предела» — опять-таки любимое выражение Товстоногова.

Пожар в «Трех сестрах» сам собой задает этот предел, гроза в «Дяде Ване» помогает его обрести, вопль «Полниция!» заставляет выстроить сцену на таком накале чувств, который поведение главы семьи оправдывает. Обстоятельства, заданные автором, режиссер учитывает с тем большим рвением, что они отвечают его собственным представлениям о характере спензического действия. Представления, которые теперь он мог бы при желании обосновать теоретически, но которым следовал с самого же начала своей творческой жизни. 1944 год. Товстоногов — преподаватель Тби-

лесского театрального института — ставит с выпускниками «На всякого мудреца довольно простоты». Репетируют сцену любовного объяснения Глумова с Клеопатрой Львовной. Подробности репетиции в памяти не сохранились (и тому же довелось присутствовать только на одной), но финал эпизода помнится до сих пор. Почти одновременно с репликой Глумова: «Ного люблю я? Вас», — раздавался крик режиссера: «Бросается в пропасть» и Глумов — Гогн Гегечкори, как подкошенный, падал к ногам Клеопатры Львовны — Лилы Зверевой, которая от восторга закрывала глаза. В теперешнем «Мудреце» рисунок стал еще острее: Егор Дмитриевич, демонстративно сняв шорты, как коршун бросается на тетешку, которая в итоге почти лежит на кушетке.

Имеется еще одно обстоятельство — и репетиции его открывают — почему любовная коллизия завершается столь смелой мизансценой, но стремление к «высшей точке» в спектаклях Товстоногова неизменно, какого бы автора он ни ставил — современника или классика.

В «Ревизоре» есть мизансцена, выражающая квинтэссенцию спектакля с пленительной естественностью. Взорвавшись на клавиноды, нет, вдруг оказавшись на них, Хлестаков — Базилашвили витивует, мутно поглядывая на чиновников, а потом делает приглашающий жест рукой: мол, садитесь. Стул в их поле зрения только один, и заигнотизированные слушатели все, скопом, на него садятся. Первым плюхается городничий, потом, теснясь и его тесня, остальные, а Хлопов, который встал внакладе и который и на сей раз опоздал, виновато посмотрев на Антона Антоновича, пригнулся к нему на коленях. Турнуть его с колен городничий не посмел, и в этой позе они застыли.

Умнейшая картинка, актеры к ней пришли сами, режиссер ее им не подсказывал (но готовил), зато был уверен в другом. В способности исполнителей к импровизации. К осмысленному фантазированию, потому что «импровизировать просто так — конец искусства».

Когда готовили «Смерть Тарелкина», оперу, где преувеличения входят в задачу исполнителей, то за психологической верностью происходящего режиссер следил с той же пристальностью, как если бы репетировал Чехова. В пьесе есть сцена, в которой Расплюев (Николай Трофимов) с помощью Брандахлыстовой (Валентина Ковель) выманивает у Тарелкина деньги. Брандахлыстова, как мы помним, дама с пантели, шалунья, а Ковель только дай повод — и она такое напридумает, но не тут-то было.

Товстоногов: «Тут должно быть заглаживание человека в угол, а у вас диверсмент».

Аналогичное замечание получает (и не раз) и Трофимов, весьма любящий доставлять удовольствие публике. Вот и теперь играется смешной выход квартального, тогда как должно играть нечто гораздо более сложное. Тарелкина Расплюев шантажировал, обобрал, а делает вид, будто откленился на его просьбу. «Заранее никто не знает, как будет. Ни мы (актеры. — Н. Л.), ни я», — эта фраза на репетициях тоже слышалась не раз.

Как будет — Товстоногов действительно не планирует, зато отлично знает, что должен выразить направленный поиск актера. Самостоятельность такого поиска его только радует.

«Мы с Евгением Лебедевым пытались вспомнить, какие смешные находки «Мудреца» придумал он, а какие — я, но не смогли этого сделать. Не смогли разобрать, потому что во время работы я ему что-то предлагал, он на этом основании придумывал свое, за это новое цеплялся и я предлагал ему следующее. Получался как бы слоеный пирог. Так может длиться бесконечно, но обязательно в русле построенного действия, в точной логике персонажа».

Если же я буду спектакль строить (то есть называть актеру свой рисунок роли. — Н. Л.), то лишь себя, неожиданного воображения артиста, которое делает более интересным режиссерский замысел».

КОНЧАЯ эти фрагментарные заметки, в которых, конечно же, не выразилось все богатство репетиций, дающее столь отнюдь не спектакулю, необходимо сказать вот о чем: о способе отражения жизни. Что же это такое, если не прибегать к специальным терминам? А то, что на сцене (по Товстоногову) должна играть не просто пьеса, но драма, комедия, фарс. Общее место, скажете вы, что этого не знает? И в самом деле, знают все, но как найти тот единственный способ существования, который отвечает природе именно данной пьесы? «Самое трудное дело — анализ творческого процесса. Мы имеем тут дело с талантом, интуицией; однако то, что я чувствую сам, я задаю на репетиции. Природу игры, правила игры. Объяснить, как находится природа игры, правила игры, я не могу. Могу привести примеры...»

И мы приведем примеры и вспомним, как в «Дяде Ване» Лебедев не пропустил вдруг возникшую возможность: увидел букет цветов, принесенный Елене и забытый Иваном Петровичем на столе, и цветы эти взял и был приятен удивлен, что и здесь, в глуши, его ценят и одаривают привычными подношениями. Если бы Товстоногов ставил драму, а не трагикомедию, он отменил бы находку актера, неизменно вызывающую смех в зале, но он, напротив, ей обрадовался. Обрадовался и тому, что профессор отмахивается от пугливого Войничского новым платком, пятясь к дверям и сбивая с конопли вазу. «И смех, и грех» — не зря так говорит, и спектакль соединяет одно с другим, находя поддержку у Чехова. «Стреляя в Серебрякова, дядя Ваня говорит «бац...». Если бы Чехов писал драму, он не мог бы написать «бац». Театр должен нащупать такую природу существования, когда без «бац» нельзя обойтись».

А в «Смерти Тарелкина» нельзя обойтись без того, чтобы не выразить верноподданнический раб квартирного надирателя антибюджетом, но точно попадающим в цель способом. Желая быть как можно ближе к обожаемому императору, чей огромный портрет красуется в полицейском участке, Расплюев, не прерывая вдохновенной арии, вначале лезет на стол, а потом, по причине малого роста, еще и на табуретку, рискуя сломать шею, но не останавливаясь перед таким пустяком.

Появившись эта мизансцена на копирующем действительность фоне, она была бы неуместной, но подражать действительности опережает не собираясь, зато неукошительно и в самых будто бы несущественных мелочах (так, в сцене в трактире, где появлялся половой с самоваром, Трофимов по одной причине — «мешает» — просит пологого отменить, режиссер же, по другой, с ним соглашается: «Это бытовое. Принимаю») соблюдала другой закон: закон психологического оправдания гротеска. Общая просьба актерам звучала так: «Не начинать каждый раз заново. К одним, уже имеющимся обстоятельствам надо приплюсовывать новые... этим вы психологически оправдываете гротеск».

На требования оправдания происходящего, главным принципом товстоноговской режиссуры, поставим точку.

Н. ЛОРДКИПАНИДЗЕ.

ЧИТАЛЬНЫЙ ЗАЛ

Накомьтесь:

Евгений
Вахтангов



Когда
художник
улыбается...

● Склероз...
● — В следующий раз я этот театр беру спальные места!
Рис. С. Ашмарина.



именно такого «свободного парения» довелось стать восьмью сотням зрителей, собравшихся не так давно в концертном зале Центрального дома уристы, что — на Юго-Западе столицы. В этот день здесь состоялось представление под интригующим названием «КВН» раскрывает «секреты» джентльмены из Одесского клуба веселых и находчивых делились со зрителями своими айними.

Группа джентльменов пришла в Москву для того, какется, чтобы присутствовать а телезались очередного КВН-ого раунда. А чтобы не катать-

чер. Отвечу просто: никаких! То есть практически никаких, если не считать несколько фраз, в разное время и по разным причинам купированных при телезались и доверительно сообщенных нам в этот вечер. Споры нет, хотелось бы наконец видеть передачу в прямом эфире и наслаждаться «нерезанными» текстами. Но, право же, в отрыве от атмосферы веселого соревнования, ушедшего конференса. Нарядом голосом он объявлял тех джентльменов, чья очередь шутить наступала, и джентльмены выходили на авансцену и шутили между собой и с залом. Шутили в общем-то неплохо, а

массу приятных эмоций. Все это хорошо, но при чем тут зрители? Как говорят в Одессе: «За кого вы нас держите?» И почему за все это каждый сидящий в зрительном зале должен заплатить кругленькую сумму (мой билет, например, стоил 3 рубля 50 копеек)?

К тому же, сохраняя доброжелательное и даже восхищенное отношение к команде ОГУ в целом и к отдельным джентльменам в частности, не могу не заметить, что они все же не профессионалы в области сценического искусства, а самые что ни на есть раскрепощенные любители. Что им как любите-

лю только выступление одеситов, но и дискотека, которая началась сразу после концерта. Значит, какая-то часть программы была нагруженной, интересной — какая?

А может быть, всю ситуацию следует воспринимать как один из одесских анекдотов вроде того, который был рассказан на вечер: «Диалог на Привозе».

— Где же ваша лошадь?
— Куда вы смотрите, мадам? Я продаю кролика.

— Я смотрю правильно: я смотрю на цену».

Е. СИТНИКОВА.

не только выступление одеситов, но и дискотека, которая началась сразу после концерта. Значит, какая-то часть программы была нагруженной, интересной — какая?

А может быть, всю ситуацию следует воспринимать как один из одесских анекдотов вроде того, который был рассказан на вечер: «Диалог на Привозе».

— Где же ваша лошадь?
— Куда вы смотрите, мадам? Я продаю кролика.

— Я смотрю правильно: я смотрю на цену».

Е. СИТНИКОВА.

Е. СИТНИКОВА.

Е. СИТНИКОВА.

Е. СИТНИКОВА.

Е. СИТНИКОВА.

Е. СИТНИКОВА.

Е. СИТНИКОВА.

Е. СИТНИКОВА.

Е. СИТНИКОВА.

Е. СИТНИКОВА.

Е. СИТНИКОВА.

Е. СИТНИКОВА.

Е. СИТНИКОВА.

Е. СИТНИКОВА.

Е. СИТНИКОВА.

Е. СИТНИКОВА.

Е. СИТНИКОВА.

Е. СИТНИКОВА.

Е. СИТНИКОВА.

Е. СИТНИКОВА.

Е. СИТНИКОВА.

Е. СИТНИКОВА.

Е. СИТНИКОВА.

Е. СИТНИКОВА.

Е. СИТНИКОВА.

Е. СИТНИКОВА.

Е. СИТНИКОВА.

Е. СИТНИКОВА.

Е. СИТНИКОВА.

Е. СИТНИКОВА.