

К гастролям Московского театра драмы и комедии на Таганке

Все это самым непосредственным образом влияет на замысел будущего спектакля. Он созревает где-то глубоко в тайниках души, и его долго вынашиваешь, им мучаешься, пока наконец он не обретает определенные очертания, ритм, пластику.

Чаще всего я выхожу для разговора о будущем спектакле только после того, как у меня мысленно уже сложился весь замысел спектакля, — ну, может быть, не до конца, но перспектива развития замысла мне должна быть ясна.

Вызревание замысла происходит всегда по-разному.

Я давно мечтал о постановке «Пугачева», но пока не нашел форму, в которой это может быть реализовано, — решено в пространстве, хотя бы декоративно, я не мог включить эту поэму в репертуар. Я понимал, конечно, что нельзя в этом материале идти от бытового театра, а надо искать адекватную стихам поэтическую тональность, поэзию театра, которая раскрыла бы поэзию Есенина. В то время, когда Есенин писал «Пугачева», он увлекался имажинизмом, к стих этой поэмы — орнаментированный, мощный — сам требует особой сценической формы. В ее поисках нам помогли, к счастью, сохранившиеся записки авторского чтения поэмы. Есенин сам прекрасно читал свои стихи, сохранившаяся потрясающая запись чтения им монолога Хлопуши. Это авторское чтение и стало своего рода ключом к нашему спектаклю.

Однако на замысел влияют не только стилистика авторского материала, влияют и стилистика самого театра. Ведь театр — как живой организм. Родившись, он уже сам диктует свои поступки, мысли, законы. И теперь, выбирая пьесу и материал для спектакля, уже думаешь о том, что свойственно нашему театру, а что — нет. Одна из последних работ Театра на Таганке посвящена юбилею Островского. Спектакль, как мне кажется, получился таким, как требует того характер театра. Мы взяли три пьесы — «Грозю», «Женитьбу Балзасминова» и «На всякого мудреца довольно простоты» — и перемешали их, как сложенный пирог. Вы знаете, что у Островского персонажи переходят из одной пьесы в другую. Например, актеры у него есть и в «Бесприданнице», и в «Лесе», и в «Талантах и поклонниках». То же происходит и с купцами, и с чиновниками.

Мы создали спектакль в форме бенефиса. Придразнился

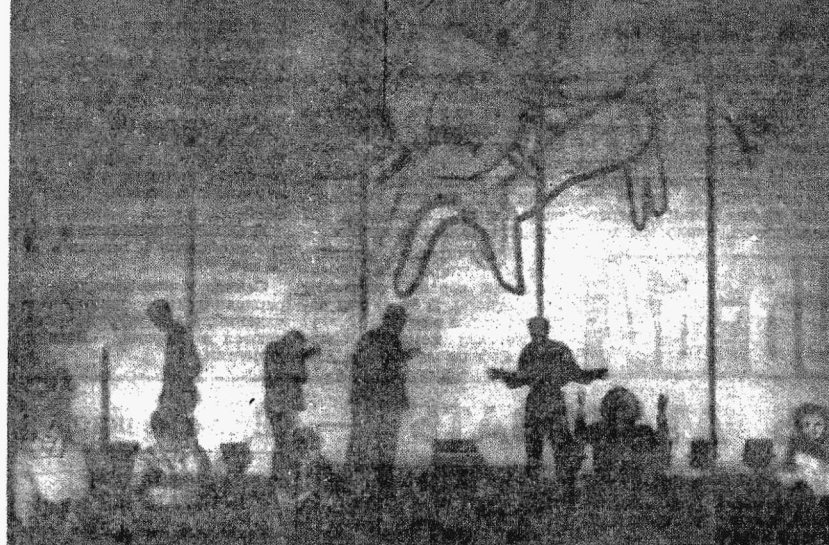
Окончание. Начало в №№ 34-45 и 18 марта.

к историческому факту. Актеры исполняли роли перед своим любимым драматургом. Спектакль так и называется: «Бенефис». Но, работая над материалом, я понял, что нельзя устраивать механическое соединение разных пьес. Обнаружилось, что в разных пьесах, на разных эмоциональных и интеллектуальных уровнях варьируются одни и те же волновавшие драматурга темы. Например, в «Грозе» Дикой и Кабаниха — эта мешанская тема, оказывается, прекрасно соотносится с темой Миши Балзасминова. А желание Миши Балзасминова сделать карьеру, быть «на уровне», как ни странно, сочетается с карьеризмом Глумова — по-своему, конечно, в разных тональностях. А самодурство, тупость генерала

Юрий Любимов

АЛГЕБРА ГАРМОНИИ

Сцена из спектакля «Послушайте!»



Крутицкого соотносится с темой Дикого. И когда все эти темы переплетаются между собой, то получается мир Островского: его проблемы, его характеры. А объединено это все темой бенефиса драматурга. Актеры играют, а он сидит в центре в кресле и делает свои замечания. Одних хвалит, другим говорит: «У вас неверный тон...», третьим: «А вы переиграли».

Я очень много работаю с композитором и художником над макетом и при первой встрече с актерами всегда показываю им макет и даже в уловных моментах «пронгравую» свой замысел, чтобы актерам легче было схватить стиль и манеру будущего спектакля. Макет обязательно должен нести в себе образную активность будущего спектакля. При первой встрече с актерами у меня могут быть белые пятна в замысле, и их устранение требует множества вариантов и ходов. Но за столом их невозможно преодолеть — в застольных репетициях актеров, подстерегает опасность умозрительности. Часто приходится видеть, что в спектакле есть свой замысел и логика, но он холоден, потому что умозрительный, не согрет живым чувством актера.

Мне грустно видеть, что, прикрываясь фразами о методологии, режиссер засучивает инициативу актера, парализует его, делает вялым. Формы работы с актером должны зависеть только от индивидуальности самого актера.

С одним нужно анализировать действие за столом, другому — рассказать об эпохе и авторе, третьему — показать. Многим я показываю. Знаю, что в театральных школах этот метод работы отвергается или подвергается сомнению. Но думаю, что отвергать надо не показ, а навязывание. Показ же, если он сделан умело и тактично, наоборот, пробуждает фантазию актера. Но для показа необходимо, чтобы режиссер сам был уверен в своей правоте. Некоторым помогаю разбор, натапливаю на аналогии, которые должны пробудить внутреннее видение роли. Когда я не уверен, то пробую сцены по-разному и по многу раз. Часто актеры сердятся, говорят, что я слишком тороплюсь к результату. Наши актеры очень привыкли к опеке, чужацы самостоятельности, вот и приходится их подгонять.

Актер должен иметь вкус к самостоятельной работе. Как бы ни был активен постановщик, это не снимает с актера обязанности приносить на репетицию свое, не останавливаясь, а развивая заданное режиссером. Но при этом, конечно, важно помнить об общем замысле спектакля и о месте каждого отдельного персонажа в этом замысле. С актером можно уточнить частности, замысла, прояснить отдельные моменты. И я бесконечно рад, когда актер приносит свое понимание сцены, и роли, охотно это принимаю, но чтобы актер пераэрировал мое

представление о пьесе — этого быть не может. Театр — искусство коллективное, но можно думать, что в процессе создания спектакля актеры и режиссер выступают как равные соавторы. Это — разные профессии. Придумывает, сочиняет спектакль режиссер. А профессия актера — профессия исполнительская. И это ее нисколько не унижает. Уловнов тоже была исполнительцем, ей балетмейстер ставил конкретные движения. Но она умела наполнить это каждое поставленное ей движение своим, только ей одной доступным, неповторимым объяснением.

Я пишу эти строки летом. Театр пустел, актеры разъехались в отпуск. Но где бы мы ни были, каждый из нас в эти дни думает о Пушкине: вся страна празднует 175-летие поэта.

Твардовский заметил как-то, что если Пушкин приходит к нам с детства, то мы приходим к нему лишь с годами. И я бы добавил, что путь этот никогда не кончается. Вот и у меня уже давно, кажется, поставлен спектакль «Товарищ, верь...», в нем оказался определенный уровень понимания и восприятия поэта, но и после постановки спектакля думать о нем не переставая.

Скажем, о театре Пушкина, о его театральной эстетике. Шли годы, менялись представления, возникали новые идеи, похитились Станиславский и Вахтангов, Мейерхольд и Брехт. Что общего у них — у самых таких разных — с

Пушкиным? Много общего. Главное общее — идея народного театра.

Мы, случается, «заговариваем» великие имена. Склонны даже забывать, что Станиславский задумал МХАТ как народный театр, как «художественно-общедоступный», как живой протест против помпезной фальши академического императорского театра. Толкуя, разбирая по косточкам брехтовскую теорию эпического театра, всегда ли помним мы, что главным было — прямое, резкое слово о современности, а значит — о народе!

Марина Цветаева, говоря о минимой вражде Маяковского с Пушкиным, писала: «Вершины сходятся». Пушкин, Станиславский, Брехт — все это великой долгой полосой развития народного театра, театра-праздника, театра-карнавала, идущего от Эсхила и Аристофана. Эта линия плодоносит до сих пор. Собственно, весь Театральный Октябрь с его могучим художественным всплеском явился наследником этой линии.

А условные формы театрального искусства — разве и здесь Пушкин нам не учитель и не помощник? Какое, к черту, правдоподобие может быть, — писал он, — в зале, разделенной на две половины, в одной из коих помещается две тысячи человек, будто бы не видимых для тех, кто находится на подмостках...»

Не важно, что портрет Пушкина не висит в фойе Театра

на Таганке. Эстетическая программа поэта близка нам. Од — наш союзник.

Это чувство я и мои товарищи по театру испытывали, когда приступали к работе над пушкинским спектаклем. Нам хотелось охватить весь мир Пушкина в его естественных, гармоничных и прекрасных и в то же время противоречивых обнаружениях, прикоснуться только ему. Но это только одна сторона задачи. Мне всегда казалось, что не один артист, как бы талантлив он ни был, не в силах, приклеив бекенбарды, представить нам Пушкина во всей глупоте и необозримой многообразности, или, как говорят ученые-пушкинисты, универсальности его гения. Мы решили идти от современного восприятия Пушкина. Старались изучить и понять обстоятельства жизни поэта, но сознательно отказались от точного их воссоздания. Артисты, исполняющие роль Пушкина (и у нас пять), смотрят на него, говоря словами Гоголя, ксвскими нынешними очками — они стремятся представить Пушкина таким, каким он живет в наших умах и сердцах.

Нам хотелось, чтобы дух Пушкина, того Пушкина, которого любит каждый по-особенному, интимно, лично, хотя на несколько мгновений возник в зрительном зале.

Я противник идолов. Хотя бы потому, что жизнь такого человека, как Пушкин, неудобно постигать, стоя на коленях. И все же, перефразируя слова Твардовского, скажу: если бы мне непременно нужно было выбрать художника-кумира, я выбрал бы Пушкина.

Его имя и сейчас воспринимается как синоним гармонии — высшего синтеза искусства. Только не надо понимать эту легкость, непринужденность пушкинской гармонии всуе. Он достиг ее не в заоблачной выси, не в идиллической Аркадии. Он шел к ней через боль, через страдания, через муку. Гармония Пушкина — это гармония гражданского мыслящего и чувствующего человека.

Поэзия — вечна. Искусство режиссуры (как мы понимаем его теперь) сравнительно молодое, ему нет и ста лет. И за это время оно изрядно изменилось, рботилось опытом больших художников и разных искусств. От простой разведки оно шагнуло к глубинам человеческого анализа, овладело контрапунктом и полихромным монтажом. И при этом осталось искусством. Его нельзя развять, как труп, поверить алгеброй его гармонии. Но сама гармония современного театра заметно усложнилась, из простых элементов образовались более сложные, почти алгебраические построения. Впрочем, все они не будут иметь никакой цены, если рука художника не ощутит при этом неровное билие пульса жизни.

— [«ДРОРА»].