

РЯД ВОЛШЕБНЫХ ПРЕВРАЩЕНИЙ...

Меняется время, меняется театральность. В этом процессе надо разбираться. Только не с позиции «раньше было хорошо, а теперь плохо». Такая точка зрения крайне неплодотворна.

У людей театра стало модным поругивать его сегодняшнее состояние. То режиссеры не умеют ставить, то актеры разучились играть, то критика перестала выполнять свои функции: не помогает, мол, театральному процессу... А, может быть, так было всегда? Да, конечно же, было. Уж драматургию-то ругали во все времена, вечно считали, что она отстает от требований театра.

Уверен, что не скажу ничего нового — яркий, талантливый спектакль всегда был «товаром штучным», выделявшимся из потока рядовых работ, которых тоже во все времена было предостаточно. А с другой стороны, нельзя не признать — сетования на то, что из театра сегодня все чаще исчезает праздник, не лишены оснований. Вот в этих-то основаниях и надо серьезно разобраться.

Театр меняется во времени — не только изнутри, в собственных, так сказать, поисках нового качества, но и «снаружи», в ряду других общественных, социальных, эстетических перемен. Смотрите — разве раньше все пьесы были хорошими? Вовсе нет. Но сколько еще зрелищ было в нашем распоряжении? Ведь и кино было более ярким праздником — фильмов было меньше. И телевидение. Когда в пятидесятые годы в квартире появлялся телевизор, соседи сбегались со всего дома. И каждая передача — событие. А теперь и то, и другое, и третье поставлено «на поток», выстроилось в общий ряд — попробуй, вырвись из него. А надо вырваться — у театра свой, особый язык, свои средства воздействия на человека.

Цель театра во все времена — будить ум и эмоцию человека в зале, действуя на него живой человеческой жизнью на сцене. Ничего не изменилось и теперь. И нас по-прежнему могут потрясти два актера, играющих «на коврике», без всяких внешних приспособлений. И это может быть яркий, настоящий театр. И наоборот, громоздкое зрелище с музыкой, светом, танцами, песнями, причудливой сценографией может оставить совершенно равнодушным. А возможно и обратное сопоставление. На сцене тихо, правдоподобно, «как в жизни», актеры говорят вроде бы правдиво, не наигрывают, не таращат глаза, режиссер не пользуется эффектными постановочными приемами. А правды все равно нет. Есть «правденка». Скучно. Но вот перед нами и поют, и пляшут, и проваливаются под сцену, и взлетают под колокола, а зритель захвачен и верит — это правда. Правда театра. Очень простая, порой неуловимая вещь.

Сегодня в искусстве нашей режиссуры происходит довольно сложный, болезненный процесс. Многолетний практикой накоплен богатый арсенал постановочных средств. На сегодняшнем витке театрального развития мы, опираясь на него, начинаем иногда «пробуксовывать», повторять найденное. Некогда открытием прозвучал в театре шагнувший на подмостки простой, обычный человек, который заговорил повседневным, узнаваемым языком. Мы видели — это про нас, про наших соседей, братьев, отцов — и необыкновенно волновались, сопереживали. Это было откровением и праздником. Но открытие стало практикой, начался тираж. Шло время, и вот новый тип поведения актера на сцене, новая органичность тоже стали «общим местом». Актер смахивает пылинку со стола, буднично проговаривает текст — и возникает оболочка правды, жизнеподобие, но не жизнь на сцене, не театр. Наши достижения в области яркой театральной формы тоже постепенно становились «на поток». Смотрите — по многим сценам страны скачут, визжат и кричат актеры, громят музыку, а театральности нет как нет. И вот, наверное, как реакция на «эгоистичный» атакующий театр появился противоположный — медленный, подробный, как бы нарочито скучный. Появилось даже такое понятие: «спектакль — река».

Помню один шведский спектакль. Там актер в течение пятнадцати минут варил кофе, не произнося ни одного слова. Натурально, как в жизни, соблюдая жизненное, а не сценическое время. Этот спектакль шел семь (!) часов и, мне кажется, не мог не вызвать у зрителей чувства тоски. И все же не хочется спешить с приговорами. В нашем театре мы тоже наблюдаем возврат к подробной, медленной жизни актера на сцене. Почему-то театр развивается так, а не иначе. Значит, есть в этом процессе некая, по выражению Чехова, «общая идея». В чем она? В отказе от найденного, растиражированного, надоевшего и, конечно, в поисках нового.

Сегодня эти поиски чрезвычайно трудны — многие методы, приемы, находки перепелелись, синтезировались. У режиссера Марка Захарова есть спектакль «Жесткие игры», а есть «Юнона» и «Авось». В первом — подробное глубокое психологическое актерское проживание при небольшом, в общем-то, количестве постановочных средств. В другом — яркий театр со всеми его атрибутами: музыкой, пластикой, светом, танцами... Но ведь и там, в этой многокрасочной режиссерской партитуре, актеры живут полнокровно, с глубиной, а не поверхностной отдачей. Приведу в пример другой, может быть, даже антитеатральный в общепринятом смысле спектакль «Вагончик»,

поставленный К. Гинкасом на Малой сцене МХАТа. Тут, казалось бы, театра нет и вовсе, а есть максимально, почти натурально приближенные к нам люди, подробно живущие у нас на глазах. Но до чего это интересно, как захватывает.

Как важны сейчас артисты, умеющие жить полнокровной внутренней жизнью на сцене! И как важны режиссеры, умеющие работать с артистами! Не режиссерские приемы и оригинальные концепции, а последовательное заполнение внутреннего состояния актера — это сегодня, как мне кажется, главная методическая задача режиссера. К сожалению, многие из нас утратили вкус к этому, потеряли навык, превращая режиссуру в «разводку», толкая понятие «мизансцена» как любое перемещение актера в пространстве. Встал со стула, пересел на диван — вот вам и мизансцена. А Мейерхольд говорил: спасибо, если в спектакле были две настоящие мизансцены. Они выражают не только механическое передвижение, но дух, идею произведения.

А ведь самое основное в театре — «жизнь человеческого духа» — можно выразить только через глубокое исследование и воплощение внутреннего мира человека. Когда некоторые артисты, даже хорошие, вроде бы органично пребывая на сцене, не затрагивают всерьез свою эмоциональную природу, не проживают во всей подлинности своих ролей, берегут свою нервную организацию для вещей, не имеющих отношения к театру, тогда мы и получаем спектакли, на которых, как правило, зритель не включает сердце, а только — разум. Ведь органичность актерского поведения, жизнеподобие — это всего лишь знаки внутренней жизни, а не сама жизнь. Поэтому, как справедливо отмечает критик А. Демидов, опасность — не в исчезающей театральности, а в тенденции во всем полагаться на профессиональную оснащенность, на сумму выработанных приемов, не сгорая творчески в спектакле или роли.

Не оттого ли самые яркие впечатления зритель получает, когда он действительно забывает, что находится в театре, полностью захваченный «истинной страстью». И как прекрасны подлинные актерские переживания на сцене, которые, к счастью, встречаются не так уж редко. Ульянов, Смоктуновский, Гафт, Георгиевская, Борисов, Марков, Чурикова, Тенякова, Леонов (этот список можно продолжить, я лишь по этическим соображениям не называю замечательных артистов нашего ЦАТСа) именно в последнее время подарили зрителям радость сопереживания.

А разве не ведут неустанную работу в поисках нового проникновения во внутренний мир человека, нового постижения социальных и нравственных проблем режиссеры Товстоногов, Гончаров, Захаров, Эфрос, Ефремов, Бородин, Морозов, Гинкас?

Но эти явления, очевидно, с еще большей силой подчеркивают остроту театральных проблем, которые ставит критика. Вызывает глубокое уважение, как нынешняя критика разных поколений упорно, вдумчиво и настойчиво зовет театры отвернуться от созерцания собственного изображения в зеркале, зовет внимательнее и заинтересованнее всматриваться в окружающую жизнь. Ведь, действительно, театры часто страдают какой-то заведомой творческой закрепощенностью, предвзятостью. Нас очень заботит то обстоятельство, что, не дай бог, поставим спектакль так, как уже у кого-то было. Эта внутренняя «цеховая» полемика становится часто отправной точкой в творчестве. Но ведь есть пьеса и есть жизнь. Они взаимодействуют, и ты, режиссер, обязан войти во взаимодействие с ними, заражать актеров, а через них — зрителя.

Как часто не хватает свободного художнического волеизъявления. Помните треплевское «...дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души». Я не хочу этим сказать, что надо вернуться к теории «чистого листа». Нет, конечно. Но надо уметь освобождаться от влияний, от пут того, что давно известно. Никто не застрахован от неудач, никому не известен результат — хороший будет спектакль или нет, но в самом процессе его создания обязательно должно быть стремление хоть на сантиметр продвинуться вперед, к неизведанному.

Разгадать пьесу, разгадать роль, соотносить их с сегодняшней жизнью — вот прекрасная и трудная задача. Ведь праздник театра всегда связан с разгадкой человеческих тайн. Когда на ваших глазах возникает акт подлинного творчества, — это всегда тайна, всегда магия. Когда же более или менее добросовестно выполняют свои обязанности, в театре тоже ничего возмутительного не происходит. Но и ничего замечательного. Еще выдающийся актер Михаил Чехов сказал, что «артист — это мощное воображение». Нам нельзя терять силы воображения. И, наверное, как бы ни менялись театральные формы, зритель должен верить: актер стоит не на деревянном полу сцены, а на траве и смотрит не на штанкетное хозяйство, а в бездонное голубое небо.

Юрий ГОРЕМИН,
главный режиссер ЦАТСа.