

О НЕКОТОРЫХ ТЕНДЕНЦИЯХ В СОВРЕМЕННОЙ РЕЖИССУРЕ

НА ВСЕСОЮЗНОЙ театральной конференции много говорилось о новаторстве в театральном искусстве. И это хорошо. Художник, не обладающий чувством нового, — не художник! Но, чтобы стремление к новаторству не выродилось в дешевое оригинальничанье, в формалистическое кривлянье и трюкачество, необходимо, чтобы художник отчетливо сознавал цель своих творческих поисков.

Перед изобретателем и новатором в области, например, техники всегда стоит определенная цель в зависимости от того, в какой сфере ведет свои поиски специалист. Трудно себе представить, чтобы инженер-новатор стал искать новое вообще, не преследуя никакой разумной цели, стремясь только к тому, чтобы найденное было непременно новым. В искусстве же, к сожалению, это бывает довольно часто. И от этого происходит немало бед.

Мне думается, единственная цель, ради которой художник-реалист может и должен искать новое в искусстве, это стремление ко все более правдивому, глубокому и убедительному отражению жизни. В самой природе реалистического искусства как бы уже заключено это постоянное стремление сделать, так сказать, еще реалистичнее, то есть еще правдивее, понятнее. В движении по этому пути и заключается прогресс в искусстве. Неправильно представлять себе, что этот процесс протекает без срывов, падений, подъемов и отступлений. Однако направление движения остается все же неизменным.

Великие представители критического реализма прошлого века — Вальзак и Лев Толстой, Гоголь и Островский, Мопассан и Чехов, каждый по-своему, содействовали развитию реалистического искусства, находя новые и более совершенные средства для все более полного и разностороннего отражения жизни.

Теперь искусство социалистического реализма выдвинуло новые требования на этом пути, поставив перед художниками нашей эпохи задачу — показывать жизнь в ее революционном развитии, в ее закономерном движении вперед. Именно на этом пути, по-моему, и нужно искать новое в искусстве. Целью новаторства должно быть отыскание средств ко все большему приближению искусства к жизни. Только такое новаторство окажется подлинным, а не мнимым.

Говоря о новаторстве в искусстве, часто имеют в виду только внешнюю форму произведения. Между тем подлинное новаторство находит свое выражение во внешней форме только в самом конце творческого процесса. Начинать же искать новое художник должен прежде всего в самой жизни. Чтобы произведение искусства не воспринималось как нечто скучное, неинтересное, необходимо, чтобы именно в его содержании было что-то новое, дотоле не известное людям. Этим новым может быть предмет изображения или какая-нибудь сторона этого предмета; если сам предмет старый, хорошо знакомый, то новым может оказаться отношение художника к предмету, его мысль об этом предмете, его точка зрения на него или же его чувство по отношению к нему... Но если во всем этом нет решительно ничего нового, если содержание своего произведения художник нашел в готовом виде в прочно установившихся в данном обществе взглядах, если то, о чем он говорит в своем произведении, заранее всем известно, хорошо всеми понято, пережито и прочувствовано, едва ли такое произведение получит широкое признание, и вряд ли его спасут даже самые остроумные изобретения в области формы.

Есть, впрочем, и еще одно требование, которому должно удовлетворять полноценное художественное произведение. Нужно, чтобы его содержание заключало в себе не только нечто новое, но чтобы это новое было в то же время существенным для жизни общества. Вспомним слова Н. Г. Чернышевского о том, что предмет искусства должно быть «общественно-интересное в жизни». Это требование тоже нередко нарушается.

ФОРМА спектакля должна быть органически связана со всеми особенностями драматического произведения, вытекать из этих

особенностей. Здесь все имеет значение: тема пьесы, ее идейная сущность, ее строй, ее тон, ее ритм, ее стиль, ее лексика, решительно все.

Плохо, если форма спектакля придумывается как бы отдельно от пьесы, а потом искусственно присоединяется, приклеивается к ней. В качестве примера возьмем спектакль выдающегося советского режиссера Н. П. Охлопкова «Аристократы». Увидев его много лет назад, я пришел в восхищение от формы спектакля и думал: «Ах, как хорошо в этих приемах можно было бы поставить какую-нибудь сказку, например, «Снегурочку» Островского. Как бы здесь подошли эти простые и легкие приемы возбуждения творческой фантазии зрителя, которыми пользуется Н. П. Охлопков в «Аристократах»! Но дело в том, что к «Аристократам» эти приемы никак не подходят. Перевоспитание человека — тема слишком серьезная, чтобы ее можно было раскрыть при помощи забавных, наивных, иронически звучащих средств театральной выразительности.

В последнее время у наших режиссеров появилась тенденция искать материал для новых форм в прошлом советского театра. Особенно часто с этой целью вспоминают 20-е годы, когда наряду с новым, подлинно народным, социалистическим театром возникло немало всякого рода «модных» течений, ложных теорий, театриков, студий и спектаклей, которые формалистическое кривлянье выдавали за новаторство. Разумеется, иногда полезно оглядываться назад, чтобы проверить, не позабыли ли мы в нашем прошлом что-нибудь такое, что может пригодиться нам в дальнейшем пути. Но при этом следует помнить, что двигаться надо вперед, всегда и только вперед!

* * *

В ПОИСКАХ новых форм можно и даже должно искать материал как в прошлом русского и советского искусства, так и в прогрессивных достижениях современного зарубежного театра. Но не надо терять голову. Самая большая опасность для художника — стать рабом моды. А если принять во внимание, что на Западе мода большей частью связана с чуждым нам буржуазным мировоззрением, то станет понятным и политическое значение этой опасности.

Здесь следует еще заметить: ставя на советской сцене прогрессивные произведения современных писателей буржуазного Запада, нужно не забывать, что их прогрессивность часто носит весьма относительный характер и что их идейную основу составляет обычно тот абстрактный, «внеклассовый», беспартийный гуманизм, который является также душой и современным ревизионизма. В искусстве этот «гуманизм» проявляется большей частью в виде дешевой сентиментальности, в пристрастии к мелодраматическитрогательному, слезливого.

Всем этим я не хочу сказать, что совсем не нужно ставить на советской сцене лучшие произведения современных буржуазных писателей. Нет, ставить их можно и нужно, но при этом следует искать такие театральные средства, которые могли бы выразить наше отношение к соответствующим явлениям жизни. Что это возможно, доказано многими спектаклями советской сцены.

Сейчас у нашей театральной молодежи появилась тенденция объявлять «старомодными» такие формы реалистического искусства, которые, складываясь десятилетиями, доказали свою способность служить могучим средством воздействия на сознание людей. Нужно научиться строго различать современность и моду, внешнюю конъюнктуру и подлинные потребности жизни. Нужно, решая эстетические вопросы, не выпускать из рук компас, стрелка которого указывает путь к коммунизму. Нужно ни на секунду не забывать принцип партийности нашего советского искусства.

* * *

СЕЙЧАС нередко новаторство в режиссерском искусстве отождествляется с большой долей условного на сцене. Считают, что чем «условнее», тем лучше, чем больше условных приемов, тем больше оснований признать режис-

Борис ЗАХАВА,
народный артист РСФСР

сера новатором. Возможно, что это естественная реакция после хотя и кратковременного, но довольно-таки унылого периода в истории советского театра, когда всякая театральная условность объявлялась формализмом и считалось, что чем меньше условного на сцене, тем больше оснований признать режиссера ортодоксальным сторонником социалистического реализма.

Разумеется, и то, и другое неверно. Мера условности определяется всякий раз режиссерским решением спектакля в соответствии с задачей: создать целостный образ, который с наибольшей полнотой и силой донес бы драгоценное содержание пьесы до ума и сердца сегодняшнего зрителя.

Я полагаю, что совершенно одинаковое право на существование имеют у нас, на советской сцене, решительно все приемы, если они выполняют свою основную задачу: образно раскрывают содержание, подлинную правду жизни, вдохновляют советских людей на труд, на борьбу, на подвиги во имя тех высоких идеалов, которые звучат для нас в слове «коммунизм». Цель искусства — глубокая правда жизни. Внешнее правдоподобие — это еще не есть правда жизни, то есть не ее сущность. Внешнее правдоподобие — это лишь средство раскрытия правды, а не сама правда. Когда в правдоподобии видят цель искусства, рождается искусство примитивного натурализма, то есть по сути дела неискусство.

Вторым средством раскрытия правды служит художественная условность. Когда условность рассматривается как самоцель и противопоставляется правдоподобию, как основополагающий принцип искусства, создается искусство формалистическое, то есть по сути дела тоже неискусство. Единство правдоподобия и условности, имеющее своей целью раскрытие глубокой правды жизни, создает искусство настоящее, большое, подлинно реалистическое.

Безусловным, подлинным в театре (во всех без исключения спектаклях) должно быть одно: действия и переживания актеров в предлагаемых автором обстоятельствах.

Мне думается, что во внешней форме каждого спектакля неизбежны три элемента, три начала: натуральное, иллюзорное и условное.

Натуральное — это прежде всего живой актер. Сюда же относятся и многие предметы мебели, домашней утвари и т. д. (настоящий, а не бутафорский стакан, настоящее стул, стол).

Иллюзорное — это все то, что должно выглядеть из зрительного зала иначе, чем оно есть на самом деле. Сюда относятся актерский грим, писанный задник, сделанные в бутафорской мастерской предметы (старинные кубки, фрукты, оружие).

Условное — это те элементы сценической обстановки, которые призваны служить фоном для игры актеров, а также для натуральных и иллюзорных элементов оформления. Сюда относятся нейтральные задники и кулисы (так называемые «сукна»), нейтральные ширмы, станки, конструкции.

Ставя ту или иную пьесу, режиссер должен, исходя из ее содержания и художественных особенностей, решить вопрос о том, как он в данном спектакле добьется правильного сочетания и органического единства этих элементов (натурального, иллюзорного и условного), чтобы в результате получился целостный образ спектакля. Здесь стоит вопрос как о

дозировке этих элементов (какой из них режиссер возьмет за основу), так и о способе их органического соединения.

Сценическая условность — это прием, а всякий прием хорош, когда он не замечается. Поэтому дурно, если условность выпирает в спектакле, ошарашивает зрителя или хотя бы обращает на себя его особое внимание. В этом случае это дурная условность. Зритель должен воспринимать не приемы, не форму, а через приемы и форму — содержание и, воспринимая его, вовсе не должен замечать тех средств, которые это содержание доносят до его сознания. Так воспринимаются все великие произведения искусства. Их приемы и форму мы анализируем уже потом, после того, как мы восприняли содержание. Только уже пережив духовное потрясение, связанное с содержанием, мы задаем себе вопрос: каким же образом художник достиг такого великолепного результата? И чтобы разгадать эту загадку, мы вновь и вновь обращаемся к самому произведению.

Когда мы стоим перед Сикстинской мадонной, сердце наше переполняется благодарностью к художнику, который так совершенно воплотил на своем полотне идеал любви, материнства, женственности, человечности. И только очень дотошный зритель-специалист, и то лишь вдоволь насладившись картиной и начав разбирать ее по деталям, увидит те условности (вроде, например, зеленых занавесок на кольцах, напущенных на палку, укрепленную прямо на небесах), которые оказались необходимыми Рафаэлю для создания нужного впечатления.

Без театральной условности нет и самого театра. Как можно поставить, например, трагедию Шекспира или «Бориса Годунова» Пушкина с их множеством картин, лиц и мгновенных переходов из одного места действия в другое, не прибегая к условным средствам сценической выразительности? Вспомним восклицание Пушкина: «...какое, к чорту, может быть правдоподобие в зале, разделенной на две половины, в одной из коих помещается две тысячи человек, будто бы невидимых для тех, кто находится на подмостках...»

«Правдоподобие положений и правдивость диалога — вот истинное правило трагедии», — утверждал Пушкин, а вовсе не та жалкая правденка, которая рождается в результате внешнего, точного подражания жизни.

* * *

О МАСТЕРСТВЕ художника удивительно хорошо сказал Лев Толстой: «...нужно, чтобы художник овладел своим мастерством так, чтобы, работая, так же мало думал о правилах этого мастерства, как мало думает человек о правилах механики, когда ходит. А чтобы достигнуть этого, художник никогда не должен оглядываться на свою работу, любоваться ею, не должен ставить мастерство своей целью, как не должен человек идущий думать о своей походке и любоваться ею».

А мы нередко не только оглядываемся и любимся своим подчас даже вовсе не таким уж и высоким мастерством, но еще призываем к тому же и зрителя, поминутно напоминая ему: смотри, какой прием, какой фокус, какой удивительный выверт!

Нужно всегда помнить: источник подлинного новаторства в искусстве — жизнь. Двигать искусство вперед способен только тот художник, который живет одной жизнью со своим народом, не отрывается от него.