

Мы — за новаторство

ТЕАТР имени Маяковского давно пользуется у зрителей славой, которой могли бы позавидовать многие творческие коллективы. Я имею в виду то, что обычно принято называть «своим лицом». Да, это театр своеобразный, выделяющийся смелыми поисками, беспокойный, не топчущийся на одном месте. Мне думается, что своим неугомонным «нравом» он во многом обязан главному режиссеру Николаю Павловичу Охлопкову, крупному художнику, неугомонному искателю.

Москвичи запомнили немало его постановок. Они вошли в историю советского театрального искусства как произведения новаторские, обладающие большой силой эмоционального воздействия, пробуждающие мысль, пронизанные чувством времени и отвечающие высоким духовным запросам наших зрителей. Можно вспомнить, например, «Молодую гвардию» — спектакль, поставленный свыше десяти лет назад, но и сегодня оставшийся в памяти как одно из самых волнующих событий послевоенной московской театральной жизни.

Нет нужды перечислять все постановки, осуществленные лично Н. П. Охлопковым или под его руководством. Мне хочется остановиться на таких спектаклях последних лет, как «Аристократы», «Украденная жизнь» и недавно поставленном — «Весенние скрипки». Почему именно на этих?

Не только у меня, но и у

★ ТЕАТР... Не сосредоточиваются ли в нем все чары, все обаяния, все обольщения изящных искусств? Не есть ли он исключительно самовластный властелин наших чувств, готовый во всякое время и при всяких обстоятельствах возбуждать и волновать их...». Эти слова великого русского критика В. Белинского как нельзя ярче говорят о значении театра в нашей жизни. Неизмеримо велика роль искусства в коммунистическом воспитании советского человека и естествен его интерес к проблемам, связанным с развитием театра и музыки, кино и изобразительного искусства.

Учительница С. Дубровицкая в своем письме в редакцию поднимает вопросы о новаторстве в театре интересующие многих наших читателей. Редакция обратилась к народному артисту СССР Н. П. Охлопкову с просьбой ответить на эти вопросы. Ниже публикуется письмо С. Дубровицкой и ответ Н. Охлопкова.

моих товарищей по работе, у многих учащих старших классов, часто посещающих театр имени Маяковского, возникают вопросы, на которые нам трудно найти ответы. В этих трех названных мной спектаклях постановщик прибегает к приемам, которые, на наш взгляд, трудно оправдать. В одном случае из зрительного зала к сцене ведет помост, движущийся, очевидно, связывая зрительскую аудиторию с основной площадкой, где разворачивается действие, в других случаях эта площадка окружена зрителями, которые размещаются по обе ее стороны.

Не искусственны ли эти приемы? Не кажется ли, что зритель может воспринять их как нарочитые? Нужно ли, действительно, для раскрытия замысла драматурга, для воплощения идеи пьесы, характеров применять средства, которые надо дополнительно разъяснять зрителям? Требуется ли природа пьес, которые мною названы, именно таких новшеств?

Мы знаем, что не всегда театральная сцена была «коробкой», что в старину в разных странах театральное действие разворачивалось на площадях, окруженных зрителями со всех сторон. Очевидно, тогдашняя «режиссура», как и сами актеры, приспособлялась к этим условиям.

Известно, что и сейчас некоторые режиссеры и в частности Н. П. Охлопков, Н. П. Акимов пытаются внедрить коренные изменения в конструкцию сцены и всего театрального здания. Если это так, то нельзя ли ознакомить широкие круги зрителей с этими замыслами, проектами, предложениями?

Мы не думаем, что все непонятное нам, непосвященным зрителям, требует осуждения. Возможно, мы не в состоянии во всем разобраться сами, и тогда, очевидно, нам надо помочь.

Вот с этим я и решила от имени своих товарищей, высоко ценящих творчество новаторов сцены, обратиться в редакцию «Вечерней Москвы».

С. Дубровицкая,
педагог.

широко такие опыты велись и ведутся в нашей стране. Об этом свидетельствуют прежде всего массовые действия с выносом сценических площадок в зрительный зал. Вспомним «Мистерию-буфф» В. Маяковского и «Царь Эдип» Софокла, постановки которых были осуществлены когда-то и на арене цирка. Опыты в этом направлении вели такие выдающиеся режиссеры, как В. Мейерхольд, К. Марджанов и другие.

Октябрьская революция побудила актеров и режиссеров искать возможно более тесного творческого общения со зрительным залом. Этого властно требовали революционные, демократические идеи нашей эпохи. В первую очередь подобная задача ложилась на плечи актеров. Без содержательных, умных и вдохновенных пьес, без правдивой, предельно искренней, глубоко жизненной игры актера никакого творческого общения со зрителем не достичь. Но и при всем этом надо было решить задачу — как архитектурно распланировать зрительный зал, чтобы это содействовало творческому контакту актера со зрителем. Без такого контакта нет и не может быть спектакля.

Позволю напомнить пример, который я не раз уже приводил в своих выступлениях. После постановки массового действия в 1922 году на открытой городской площадке, в которое было активно вовлечено много тысяч зрителей, я долго искал для себя объяснения, почему меня так захватила мысль — максимально приблизить действие к зрителю, добиться, чтобы каждый спектакль

имел свое, только ему присущее построение сценической площадки. Если позволите, приведу здесь строки, которые я писал несколько позднее в качестве предисловия к своей постановке пьесы Н. Погодина «Аристократы» в 1932 году:

... В одном театре перед многочисленной аудиторией выступил с речью седой человек. Вначале все было похоже на доклад. Седой человек стоял на сцене, слушатели сидели в креслах в зрительном зале. Все было чинно и благородно. Но по мере того, как речь седого человека все больше и глубже волновала умы и сердца слушателей, последние, нарушая вековые традиции, незаметно даже для себя самих переместились на сцену, окружив плотным товарищеским кольцом оратора. Очевидно, так было удобнее ловить его мысль, удобнее всматриваться и вслушиваться друг в друга. Происходила необычайно радостная, глубокая, умная и ко многому обязывающая встреча седого человека с молодежью.

Этим седым человеком был А. М. Горький.

До сих пор я верен мечте о таком творческом контакте и общении.

Мне кажется, что наибольшим образом именно в этом сказалось на мне влияние таких разных художников, как К. С. Станиславский, Вл. Маяковский, Вс. Мейерхольд. Произошло как бы «скрепление» трех разных театральных культур.

Так прекращает свое обычное существование спектакль, в котором одни играют, а другие со стороны смотрят, и

рождается спектакль, превращающийся в акт совместного творчества актера и зрителя. Выносом действия в зрительный зал мы обостряем восприятие зрителем всего, что происходит на сценических площадках. Мы возлагаем при этом на актера максимальную ответственность за игру: куда ни повернешь актер, он «просматривается» со всех сторон. Это обязывает его к бесперерывному внутреннему действию, к правде. Он весь, как на ладони, перед глазами зрителей. Ему не смахнуть слезу, которой нет, не засмеяться, повернувшись к зрителю спиной, — надо все время по-настоящему действовать.

Магическое «если бы» Станиславского необычайно помогает актеру. Мы создаем подобные же условия для зрителя. Мы как бы говорим зрителю: вообрази, что ты на самом деле в казачьей станице во время коллективизации. Что бы ты думал, что бы ты чувствовал, «если бы» ты, зритель, оказался в гуще тех или иных событий, в самом центре событий. Перед тобой, вокруг тебя и над твоей головой расположены дороги, тропинки, проходы, места для встреч станичников. Прислушайся, присмотрись — как же вокруг тебя бушуют страсти, горячие конфликты, какие встречи! Ты — в центре их. Ты понимаешь, что ты в театре, но мы помогаем забыть об этом. Мы как бы раздвигаем стены: смотри, любуйся на все четыре стороны, мы раздвинули дали, открыли горизонты, ввели тебя в события.

(Окончание см. в следующем номере)

Все в помощь актеру

Я С УДОВОЛЬСТВИЕМ отвечаю на ваше письмо, в котором вы обращаетесь с рядом вопросов, касающихся принципа сценических площадок, размещенных в зрительном зале.

Современное искусство режиссера-постановщика самую важную роль при сценической интерпретации драматургического произведения отводит актеру. Самое главное в пьесах — это раскрыть, по словам К. С. Станиславского, жизнь человеческого духа, а кто же полнее, глубже, многостороннее и непосредственнее сможет раскрыть эту жизнь, заключен-

Народный
артист СССР
Н. Охлопков

ную в рамки пьесы, как не актер!

Когда-то анархизирующий Савва в произведении Леонида Андреева мечтал о «голом человеке на голой земле». Если актер может хорошо сыграть роль и без декораций, без музыки, без специального освещения, то это не значит, что нужно стремиться к идеалам Саввы. Современное театральное искусство создает «единое литье»

всех искусств, входящих в состав театра, при первенствующей роли актера.

Помощники актера — это декорации, музыка, архитектурное искусство и т. д. Не так-то легко искать новое в этом последнем, так как деятели театра вынуждены иметь дело с давно уже отстроенными помещениями. Но все же и теперь ведутся различные поиски архитектурно-сценических решений, которые наибольшим образом отвечали бы новым запросам века. Опыты ведутся в Америке, Греции, Канаде, Франции и Финляндии, в странах народной демократии. Особенно