

Мы — за новаторство

ТЕАТР имени Маяковского давно пользуется у зрителей славой, которой могли бы позавидовать многие творческие коллектизы. 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 «правом» он во многом обязан главному режиссеру Николаю Павловичу Охлопкову, крупному художнику, неутомимому искателю.

Москвичи запомнили немало его постановок. Они вошли в историю советского театрального искусства как произведения новаторские, обладающие большой силой эмоционального воздействия, пробуждающие мысль, проникнутые 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 публикуются письмо С. Дубровицкой и ответ Н. Охлопкова.

моих товарищих по работе, у многих учащихся 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 и сцене ведет помост, дополнительный, 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? Требует ли природа пьес, которые много 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, приспособливались к этим условиям.

Известно, что и сейчас не некоторые режиссеры и в частности Н. П. Охлопков, Н. П. Аюнов пытаются внести 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 не понятное 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 товарищих, высоко ценивших 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, Н. 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 масштабного действия в 1922 году на открытой городской площади, 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

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 повернись актер, он «просматривается» со всех сторон. Это обязывает его к беспрерывному внутреннему действию, и 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 собой, 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

Народный артист СССР Н. Охлопков

нуло в рамки пьесы, как не актер!

Когда-то анархистствующий Савва в произведении Леонида Андреева мечтал о «голом человеке на голой земле». Если актер может хорошо сыграть роль и без декорации, 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 отвечают новым запросам века. Опыты ведутся в Америке, Греции, Канаде, Франции и Финляндии, в странах народной демократии. Особенно

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 это же полнее, глубже, многогороднее и непосредственнее сможет раскрыть эту жизнь, заключен-