

# МОИ ТВОРЧЕСКИЕ ПОЗИЦИИ<sup>1</sup>

Засл. арт. Алексей Дикий

Я — мхатовец, один из представителей первого поколения после «стариков». Считаю себя сыном МХТ, я отношусь с громадным уважением и любовью к этому театру. Никогда при выступлениях об этом действительно прекрасном театре у меня не повернется язык сказать что-либо дурное. Но искусство есть искусство, и это выше уз родства, и оно диктует свои требова-

ния. Сейчас МХТ, в своем послереволюционном творческом периоде, не может совершить больше того, к чему он был исторически призван. Его задача (я говорю о режиссуре, а не о педагогике) свелась к тому, чтобы разрозненные, сольные выступления талантов подчинить звучанию ансамбля, где все частности соединены и подчинены общему замыслу. Таковы позиции МХТ в вопросах взаимоотношений режиссуры и актеров.

В педагогике за 38 лет своего развития Художественный театр выработал так называемую «систему». Если хотите, то, в конечном счете, нового в этой системе ничего нет. Нет тем более, что эта самая «система» каждым крупным творческим работником этого же театра трактуется по-своему и помножается на собственную индивидуальность. Каждый мхатовец, выросший в этой системе, представляет собой в конечном итоге выражение творческой индивидуальности в некоей иной системе. Получается, как бы целая коллекция отдельных систем наиболее выдающихся актеров МХТ. И, в конечном счете, совершенно неизвестно, чья система интереснее и плодотворнее для работы: Москвина или Тахтанова, Станиславского или Леонидова. Но есть между ними, в их системах, и общее, грунтовое, фундаментное, то, что объединяет этот несомненно единственный в творческой целности коллектив. Это общее — школа, педагогика, сценическое воспитание МХТ.

Я лично считаю обязательным, необходимым для каждого актера познание этой школы МХТ; первым условием к тому, чтобы актер имел право выйти на сцену. Общение с партнером, доверие к собственным чувствам, умение ими распоряжаться с такой же свободой, с какой художник-живописец распоряжается красками, с какой настоящий музыкант владеет клавиатурой, — вот коренные и основные заветы школы МХТ, объединяющие всех его актеров при всем многообразии их индивидуальных приемов творчества и даже целых творческих систем. Без освоения этих главных основ мастерства немисливо творчество актера.

Другой сценической школы я не знаю. Вернее, считаю все другие сценические школы менее богатыми и менее содержательными по своим принципиальным установкам и утверждаемым ими законам сценического воспитания, ведущим к творческому росту актера.

Существует, например, «система» внешнего изображения. Актер репетирует перед зеркалом, запоминает найденную им мимику, жесты, пробует на

разные лады многообразные интонации, потом повторяет это на зрителе. Эта система имеет своих великодушных представителей в прошлом, но наш русский, советский театр от нее давно отказался.

Отличительным признаком, школой, методом нашего театра должны быть глубокая правда чувств, простота и искренность. Когда я вижу одаренного актера МХТ на сцене, мне радостно воспринимать его чувство правды, простоты, ясности на всем протяжении его сценического поведения. Именно эти качества и увлекают зрителя. Но одних этих признаков все же мало... уже мало.

В искусстве ничто не приходит с луны. Во всем существует своя историческая преемственность. История театра развивается закономерно, и, изучая эту линию от крепостного театра до МХТ, пытаюсь продолжить ее, невольно задаешь себе вопрос: как же будет дальше? По какому пути последует дальнейшее развитие советского театра?

На дискуссии, поднятой ЦО «Правда» и потом развернувшейся уже в отдельных театрах, я выступал так же искренно и убежденно, как выступаю и сейчас перед вами, заявляя, что мне не от чего «отмежевываться». Объяснимся: если бы я допустил отказ от своих творческих позиций, мне ничего другого и оставалось бы, как бросить работу в театре и заняться чем-нибудь другим. Но я знаю, я верю, что мои позиции в искусстве исторически оправданы.

Остановимся на вопросе об этих позициях. Это существенно важно и для меня и для вас — коллектива, с которым мне придется работать. Это нужно для того, чтобы мы ясно могли понять друг друга и умели строить большое и настоящее советское искусство.

Я был близок с Вахтанговым. Мы много спорили, спорили о спектаклях, которые он хотел ставить. Мы бывали вместе в поездках. Вообще, мы с ним — однокашники. Вахтангов быстро созрел творчески. В тридцать пять лет он уже был зрелым мастером. В настоящее время я старше его годами и все же чувствую себя еще учеником и учеником. Видимо, я художник позднего цветения и поздней зрелости.

Рассматривая работы Вахтангова, я не вижу никаких оснований к тому, чтобы мы отодвигались в старые позиции МХТ и таким образом пытались бы отодвинуть историю нашего театра назад. Да это вообще невозможно. Движение искусства может быть только вперед. Будучи по воспитанию мхатовцем, должен сказать, что я преклоняюсь перед своим родителями — перед МХТ; но с ними быть вместе работать — не смог бы. Там я наверняка бы творчески уснул. Вообще это немисливо. Для меня систем МХТ — неисчерпаемый, бесконечный запас творческих предпосылок, сырого материала в смысле возможности в поисках новых форм. Не следует, однако, отсюда делать вывода, что я болен болезнью формализма и формолюбия. Отнюдь нет. Но для меня содержание, выраженное вне определенной, гармонической и единственно возможной для каждого данного содержания новой формы, является искусством прошлого столетия. Пусть прекрасным искусством, но все же не нашим, не советским. Выпускает бесформенные спектакли среднего качества можно, конечно, и в наше время, и даже достаточно легко — с малой затратой времени и энергии, — но делать это никому не следует. Сейчас так работать уже нельзя, да и не нужно.

Если спектакль является большим принципиальным явлением в смысле хотя бы «единства» содержания и формы, то эту самую форму необходимо упорно искать и добиваться в ней острой выразительности. Театральное искусство становится все более сложным, тонким и глубоким. Взаимоотношение содержания и формы — вот в чем проблема нашего театра.

В дискуссии о формализме и натурализме в искусстве вопрос о содержании и форме не пошел дальше вопроса их единства. А между тем, не всегда ведь обязательно это пресловутое единство. Кант говорит: «форма есть ограничение». Что это значит? Форма требует необходимости отбрасывать все лишнее, оставлять и находить самое главное: выразительное, решающее. Умение отбросить лишнее — первый признак культурной работы.

Нельзя обеднять понятие социалистического реализма. Нельзя сводить это понятие к единой рецептурной формуле. Социалистический реализм включает в себя многообразие форм. Каждая форма, наполненная содержанием и выражающая это содержание, доводящая его до зрителя, есть социалистический реализм. Многообразие зависит при этом от силы художника, от его одаренности: сколько поднимет художник, столько и унесет.

Останавливаясь на согласовании содержания и формы, нужно сказать, что на сцене секунда во времени и вершок в пространстве должны быть строго учтены. В таком учете — ритм спектакля.

Художнику-режиссеру не так легко найти пьесу, тот драматургический материал, который может волновать его возможностями нового театрального качества — спектакля социалистического содержания, выраженного в интересной форме.

Чем руководствоваться художнику-режиссеру при составлении репертуарного плана? Только содержанием, только темой? Но ведь есть и другие признаки, то, что творчески не меньше интересует художника в материале пьесы, а именно: сценическое решение пьесы, возможность той художественной формы или той комбинации форм, в которых художник предполагает выразить содержание намечаемой пьесы. Как только ставишь перед собой этот маленький вопрос — выбор репертуара осложняется. Появляются неожиданные трудности, но именно они-то, несмотря на всю мучительность их в творческом процессе сценического раскрытия пьесы, приносят и свои радости.

Художника-режиссера поглощает основная мысль произведения. Необходимо доискаться, точно определить, для чего данное произведение написано. Необходимо понять также не только то, что хотел сказать автор, но и то, каким творческим почерком, какой словесной вязью написано произведение, каким творческим темпераментом и ритмами. Необходимо слышать в произведении особенности смыслового и ритмического порядка. Необходимо увидеть, в какой мере отдельные роли, положения, те или иные фразы освещают и выражают главную идею произведения. Необходимо понять, как оттенить образы его и, наконец, в какой форме показать все это зрителю.

Совершенно необходимо и уже давно пора организовать специальный научно-исследовательский театральный институт, который помогал бы улавливать и изучать творческое своеобразие каждого драматурга. Время основания такого института тем более назрело, что на советском театре сценические решения пьес самых различных драматургов, ничего общего не имеющих друг с другом, в практике театров настолько сближены, что на афише можно с успехом подменить фамилию того или другого автора и от этого ничего не изменится. Отсутствие своеобразия в сценическом решении пьесы сближает на сцене самый разнокалберный драматургический материал, вытесняет его, лишает его творческих признаков: Гринева можно на сцене подменить Файко, Вишневого — Билль-Белоцерковским и т. д. Подобная ни-

веллировка — показатель большой слабости нашей режиссерской техники в смысле умения выражать творческую индивидуальность драматургов в новом, всегда новом, сценическом качестве.

Даже две пьесы одного и того же автора должны, по существу, при глубоком подходе к каждому произведению, решаться по-разному. Момент верного и проникновенного сценического решения пьесы — отсюда принципиального единства спектакля — является едва ли не самым ценным (я это хочу подчеркнуть), в данное время — ведущим началом для создания нового театра и большого советского искусства. При окончательном утверждении социализма, в будущем коммунистическом обществе, через самый близкий период времени наступит расцвет в нем и творческой индивидуальности. Каждый художник приобретет реальную возможность быть отдельной, особой единицей в органической связи с обществом. Мы должны готовиться к этому времени и уже сейчас пытаться выражать каждого художника как часть огромного целого в нашем искусстве. Я говорю не об индивидуализме, а об индивидуальности.

Ведь что происходит сейчас? Театры, ориентирующиеся на Мейерхольда (я имею в виду его последователей), приобретают уродливый эпигонский характер. Камерный театр умудрился побить рекорд творческой беспринципности в своем покушении сочетать в одном спектакле Шекспира, Бернарда Шоу и Пушкина («Египетские ночи»).

А. Я. Таиров объяснял на дискуссии опыт слияния этих авторов в одном спектакле своим желанием расширить содержание. Интересно знать, в каком же из этих трех драматургов ему оказалось тесно?

Вот другой характерный пример: «Аристократы» Погодина в Реалистическом театре. Спектакль осуществлен приемами вахтанговской «Турандот» для выражения содержания новой советской действительности: жизни и событий на Беломорстрое. Разве сценические приемы «Турандот» — это те приемы и та сценическая форма, которые выражают данное содержание? Конечно, нет. И вот поэтому, несмотря на то, что публика хорошо принимает «Аристократов» в Реалистическом театре и театральная общественность дает ему высокую оценку, осмеливаюсь думать, что здесь налицо несоответствие между формой и содержанием. Чем дальше по ходу действия идет развитие этого спектакля, тем это очевиднее. Конец спектакля — наглядное подтверждение порочности решения всего материала.

Теперь возьмем «Аристократов» Большого драматического театра. Как ни люблю я острое погодинское слово, все же, как следовало бы его выразить на сцене, я не знаю. Ясно одно: не так, как в БДТ, и не так, как в Реалистическом театре. Погодин, мне кажется, — драматург-очеркист. Может быть, в плане театрализованного очерка, стенной газеты — спектакль получил бы большую театральную выразительность и большее звучание.

Очень легко пренебречь сценической формой. Но вряд ли после этого советский театр будет плодотворно расти и двигаться вперед.

Советский театр должен продолжать свое развитие по путям, намеченным Вахтанговым: в исканиях сценической формы, соответствующей драматургическому содержанию.

Существует еще определение: «форма, вытекающая из содержания». Поверив в это определение, следуя ему слепо, любую комедию приходится решать яркими, пестрыми, развеселыми красками, быстрым темпом и т. д. Позволю себе изменить подобное определение и предложить иное — акцентировать: «форма, выражающая содержание».

Возьмем пример из жизни: когда разгоралась наша творческая дискуссия о формализме, мне пришлось лечить зубы. Прихожу в зубоврачебный кабинет

<sup>1</sup> Сокращенная и обработанная стенограмма выступления на общем собрании труппы БДТ им. Горького.