



Сцена из спектакля «Третья ракета»

СЕЙЧАС, в наши дни, спектакль, как никогда раньше, должен быть уникален, иначе театр не окажет должного воздействия на зрителей. Ибо, по меткому выражению Герцена, театр — «высшая инстанция» для решения жизненных вопросов. Сегодня не могут завоевать популярность так называемые «лобовые» решения, поверхностная дидактика. Иногда их пробуют замаскировать сценическими эффектами или перенно-танцевальными упражнениями, но без глубокого художественного исследования человеческих и социальных взаимоотношений, я уверен, театр обесценивает себя.

Я не являюсь апологетом так называемого «режиссерского» театра, то есть театра преимущественно обобщенных образных решений, художественно содержательных «знаков», но он убедительно доказал свое право на существование: непреходящий зрительский успех сопутствует спектаклям Театра на Таганке, возглавляемого Ю. Любимовым. По контрасту другое сценическое направление можно назвать «актерским» театром, стремящимся к поэзии психологических открытий, но ошибаются, я уверен, те, кто полагает, будто он требует меньшей энергии и твердости от режиссуры. Наоборот. Сколько раз мы уже видели, как затухало творчество талантливых и даже выдающихся актеров, когда они были предоставлены самим себе или оказывались под руководством режиссеров по должности, а не по истинному призванию.

Если попытаться коротко определить, чем же театр сегодняшний отличается от вчерашнего, то я скажу бы — плотностью образной информации. Ныне мало добиться от актеров логически целесообразного и органичного действия, хотя необходимость в нем не уменьшилась. Нужна еще особая, эмоционально насыщенная выразительность этого действия, способная одарить зрителя богатством ассоциативных связей. Образный язык театра призван выражать то, что подчас нельзя передать словами, контакты между сценой и зрительным залом должны возникать как бы непосредственно от чувства актеров к чувствам зрителей.

А для этого необходим придирчивый отбор выразительных средств, которыми некому заниматься, кроме режиссера.

Главное в его даровании — восприимчивость в широком и глубоком смысле этого понятия. Это восприимчивость гражданина к сегодняшним интересам своего народа, восприимчивость художника, претворяющего идею в сценические образы, восприимчивость психолога и педагога-воспитателя мно-

КЛУБ МОЛОДЫХ

голикого коллектива. Режиссер многое должен знать и всегда быть готовым к тому, чтобы открыть свой ум и сердце неизведанному...

Основа нашего искусства — человек на сцене и человек в зрительном зале, взятые в их тесном взаимодействии. Нет ничего важнее для режиссера, чем ежедневные усилия в реализации своих мыслей и чувств, своих пристрастных наблюдений через образы, творимые актерами. Поэтому без актеров начинающий режиссер напоминает рыбака, пытающегося изучить тонкости своего промысла в безводной пустыне. Между тем многие годы на режиссерских факультетах студенты репетировали этюды и отрывки из пьес лишь со своими товарищами, что создавало трюмоподобие работы с актерами. Впервые молодые специалисты встречались с настоящими актерами после окончания института, и сразу же — жесткие, производственные сроки, театральные «зубры», с удовольствием испытывающие начинающего режиссера «на прочность», и многое другое, для него неожиданное...

На недавнего выпускника института часто смотрят как на дополнительную — и не всегда желательную — рабочую силу. Некому ставить пьеску, выбранную «для кассы»? А начинающий для чего? Правда, во все годы учебы педагоги ему советовали подобные произведения вообще никогда не ставить. Но кого это интересует! Никто из штатных режиссеров не хочет ставить сказку для дет-

ских утренников — и снова она предлагается молодому, хотя, быть может, этот жанр чужд его индивидуальности. Да еще распределение ролей при этом предлагается принудительное: все лучшие актеры заняты в других спектаклях. Казалось бы, и театру в конечном счете выгодно, чтобы молодой режиссер был окружен подлинной заботой, чтобы ему помогли проявить его способности и знания... Но посмотрим на ту же ситуацию с другой, заинтересованной стороны: с какой стати ведущие режиссеры должны кому-то уступать лучшие пьесы? Да и где гарантия, что «зеле-

тальным» — совместное обучение режиссеров и актеров в ГИТИСе, обоюдно обогащающее и тех, и других. На курсе может создаться атмосфера столь необходимого молодому творческому азарту! Помогает здесь и то обстоятельство, что я руковожу не только курсом, о котором идет речь, но и — по совместительству — Академическим театром имени Маяковского, и студенты с первых лет обучения чувствуют себя своими в этом театре, знают, что студенческие спектакли в случае успеха могут пойти на сцене нашего филиала. Так бывало и в прошлом. Вспомним, к примеру, сту-

том А. Лобанова — Театр имени Ермоловой. Можно вспомнить и студию Малого театра Ф. Каверина, и некоторые другие. Но Художественный театр, помимо студий, имел еще и Малую сцену с залом на 500 мест, предоставленную молодежи. Кто ее не помнит из москвичей моего поколения — на Тверской, 22! Там в ярких, задорных спектаклях «Наша молодость» (по роману В. Кина «По ту сторону»), «Квадратура круга», «Региона», «Елизавета Петровна», «Продавцы славы», «Сестры Жерар» с успехом пробовало себя второе поколение.

с риторического вопроса: можно ли полностью удовлетвориться процессом обучения режиссеров, если они за пять лет ни разу не испытали сложностей работы с драматургами? При этом должен заметить, что мне, например, не удалось познакомиться с ни одной советской пьесой без серьезной работы с автором.

Конечно, будущие режиссеры должны работать и с драматургами, и с художниками-декораторами, и с композиторами. Но как быть, если в институте нет ни тех, ни других, ни третьих? Между тем в Литературном институте имени А. М. Горького учат молодых драма-

бует от персонажей активного действия как бы на пределе их человеческих возможностей, а для этого нужны подлинно драматические ситуации, острые коллизии. Однако мы часто читаем не драмы, не комедии, а словно бы этюды в лицах, зарисовки в диалогах. В них подчас есть многое: и авторская наблюдательность, и живые разговоры, и даже актуальная тематика. Нет драматизма, композиционного мастерства. Не случайно наши театры все чаще обращаются к современной прозе — к романам и повестям Шукшина, Белова, Быкова, Куваева, Распутина, Тендрякова, Трифонова. Там истинного драматизма больше, чем во многих пьесах, которые приносят драматурги, особенно молодые.

Молодежные филиалы, малые сцены могли бы стать и лабораториями для драматургической смены, ведь в «солидных» театрах меньше возможностей для риска, там труднее начать работу с автором. Мы, «маяковцы» создали молодежный филиал. Первыми его провозвестниками явились спектакли у нас на Малой сцене.

В частности я имею в виду постановку инсценировки по рассказам В. Шукшина «Характеры». Спектакль был подготовлен в ГИТИСе со студентами-выпускниками и потом перенесен на Малую сцену театра. Кстати, В. Шукшин, просмотрев сценическую интерпретацию «Характеров», загорелся мыслью написать пьесу и уже через несколько месяцев читал нам своих «Энергичных людей». Как были горды начинающие режиссеры и актеры, что им удалось увлечь такого замечательного писателя театральной драматургией!

Мои ученики в ГИТИСе с первых курсов принимают участие в массовых сценах, потом им предстоит прийти сюда с готовыми спектаклями, которые здесь еще корректируются, совершенствуются. Но и молодые актеры, уже работающие в театре, не остаются в стороне. Так, они подготовили спектакль «Третья ракета» по Быкову, включенный в наш постоянный репертуар. Именно Малая сцена впервые открыла дарование таких наших артистов, как Н. Гундарева, А. Фатюшин, И. Костолевский, А. Мартынов, В. Ильин и другие.

Малые сцены, малые залы помогают молодым актерам установить со зрителями особые отношения, оберегают от фальши и располагают к искренности. А режиссеров располагают к большей свободе поисков. Здесь была интересно поставлена пьеса В. Черных «Человек на своем месте». Именно здесь, на Малой сцене, состоялся успешный режиссерский дебют Б. Кондратьева с постановкой «Солженицын» Э. Брагинского и Э. Рязанова.

...И начал преподавать в Государственном институте театрального искусства имени А. В. Луначарского тридцать лет назад. Режиссурой занимаюсь еще дольше. Но если бы однажды я оказался перед необходимостью от чего-то непременно отказаться — от режиссуры или театральной педагогики, — то не знал бы, на что решиться. Потому что просто не понимаю, как обходятся без педагогики некоторые мастера режиссуры, думается, они обкрадывают себя. Не говоря уже о чувстве ответственного писателя театральной драматургии!

Андрей ГОНЧАРОВ, народный артист РСФСР

ВЫСШАЯ ИНСТАНЦИЯ

дии Художественного театра. Каждая из них выдвигала своих лидеров, но начинали они под чутким присмотром Станиславского и Немировича-Данченко. Потом одна из студий дала второе поколение МХАТа, другие превратились в новые театры — 2-й МХАТ, имени Вахтангова, Реалистический. Фактически как бы пятой студией МХАТа был театр-студия под руководством Н. Хмелева, а по-

Замечу кстати, что нынешний Учебный театр ГИТИСа не располагает элементарными условиями для постановочной работы. Получается так, что мы обучаем современной актерской и режиссерской сценической технологии в окружении давно устаревшей сценической техники.

Почти все приведенные рассуждения имеют самое прямое отношение к молодым драматургам. Начну

тургов вне тесной связи с театром. Отрыв от театра нетрудно обнаружить у будущих театральных художников в Институте имени Сурикова и Художественном училище памяти 1905 года, у будущих композиторов... Правда, иногда встречи происходят, но более для знакомства, чем для работы. Так не пора ли наладить прочные межинститутские связи, превратить случайные встречи в систематические занятия, включенные в учебные планы?

Самый распространенный недостаток пьес молодых — часто невосполнимый — незнание авторами законов театра. Сцена тре-

ные юнцы» не споткнутся, не расстреляют из-за недостатка навыков? *

Начало! Не для всех оно складывается одинаково счастливо — так, как, например, когда-то для А. Мамбетова, ныне ведущего режиссера казахского театра, или позднее для П. Фоменко, А. Говорухо или С. Яшина — представители младшего поколения моих учеников, успешно режиссирующего в Центральном детском. Порой оно приносит разочарования, которые нелегко пережить, непонимание, которое не всякому дано преодолеть. *

К сожалению, есть среди моих учеников и «рыцари» мнимого успеха. Куда направлен их темперамент? Каковы их «kozyри»? Умение замаскировать художественную несостоятельность спектакля актуальностью его темы, способностью предвидеть коммерческий успех той или иной пьесы и так сконструировать заимствованные театральные приемы, чтобы постановка приобрела черты пресловутого «современного стиля»... Не хочется мне называть фамилии режиссеров, о которых я думаю, когда пишу эти строки. Надеюсь, они все же поймут, что нынешний их «успех» непрочен и что без подлинного художественного поиска, одухотворенного высокими идеями, творчества попросту нет. *

Но как все же обеспечить наилучшие условия для воспитания режиссерской молодежи в институте и за его пределами? По моему убеждению, вполне оправдало себя — все еще считающееся эксперимен-

ТЕАТР