

МНОГО лет тому назад мой учитель Андрей Михайлович Лобанов во время репетиции «Яди Вани» вдруг остановил действие и, обращаясь к молодому актеру Георгию Вицину, игравшему роль Вафли, сказал:

— Русский комик всегда должен иметь драматическую интонацию, и ему как человеку только комиковать не поже. Надо вам почаще беспокоить себя творчески и лично...

Сегодня Вицин ушел из театра. Сколько осталось нереализованных возможностей у этого талантливого артиста! Как жаль, что он тогда не воспринял совет Лобанова и не сумел поставить свою блестящую актерскую технику на службу театра образов, театра характеров, театра страстей человеческих.

Я часто вспоминаю сегодня слова моего учителя: «...беспокоить себя творчески и лично», его спектакли, в которых всегда содержалось это беспокойство. Для него стремление к совершенству, мера соучастия в творческом процессе как художника и человека были поистине формулой жизни. И он, как никто другой, понимал, что вчерашним успехом нельзя довольствоваться сегодня.

Если этой мерой оценивать результаты нашего труда — а никакая другая мне кажется невозможной, — то многие процессы, происходящие в нашем сегодняшнем театре, покажутся мне скорее, обнаженнее.

И тогда исчезнет дурман мнимой многозначительности, режиссерского конкетства, актерской игры «в жизнь» — все то, что порой принимают за признаки современной театральной манеры. И на первый план выдвигается подлинно современное: глубина и масштаб героя, конфликта, гражданской страстности сценического произведения.

Разумеется, содержание театра — драматургия. И в ней в первую очередь обращаются наши мысли. От современности проблем, поднимаемых или просто поставленных в той или иной пьесе, будут зависеть интерес зрителей к спектаклю, его успех. А уж за современностью содержания должна прийти и современность формы. Никак не иначе.

В дискуссии о драматургии, которая ведется на страницах «Литературной газеты», мне кажется, довольно искусственно разграничиваются понятия формы и содержания. О них порой начинают говорить отдельно, как о существующих самостоятельно. Модная форма, традиционная форма, да полно, существуют ли они? Поток сознания был известен еще Ф. Достоевскому. Он прибегал к этой форме, когда надо было продемонстрировать читателю духовный стриптиз своего «Подростка». Но разве Достоевскому чужда традиционная форма романа?

Ведущие Вс. Вишневского обращались в зрительный зал к своим потомкам, потому что хотели их, этих нынешних людей, активно вовлечь в события прошлого, возложить на их плечи ответственность наследников. Неожиданная и смелая новация формы была продиктована идейной и художественной задачей автора.

Но разве вполне традиционные построения драматургии В. Розова мешают современности звучания его произведений?

Мне кажется, достаточно вспомнить ленинские слова о том, что новое, великое коммунистическое искусство создает форму соответственно своему содержанию, чтобы остановить этот бесполезный спор.

Существует точка зре-

ния, что сегодняшняя интерес к театру во многом определяется количеством информации, которую за два с половиной — три часа получает зритель на спектакле. * Иными словами, чем больше нового узнает для себя зритель, тем больший смысл будет представлять для него приход в театр. Наверное, это правильно, с одним только «но»... Информацию, самую свежую и оперативную, можно почерпнуть из газет, журналов, услышать по радио и телевидению. А люди все-таки продолжают ходить в театр. Видимо, все зависит от тех художественных категорий, в которых поступает к ним эта информация. И в этом смысле мы оказываемся удивительно нетребовательными и терпимыми.

Система образов, рожденная драматургом, раскрывает людям глаза на мир, рас-

Я не верю, что переваются голос, пластичность, верность внутреннего состояния, темперамент мысли и чувств. Нужны только простота и естественность. И ходят по сценам Москвы, Красноярска, Ленинграда и Горького этикие «простые» и «естественные» мальчики и девочки, что-то шепчут себе под нос и изображают некую «многозначительность» вообще. Этот метод кто-то остроумно назвал «шептательный реализм».

И вот что особенно опасно. Внешние приметы такой актерской манеры действительно напоминают сдержанность и интеллигентизм современного театра. И не вдруг разберешься порой, что за многозначительным молчанием в паузах нет и тени мысли.

А. ГОНЧАРОВ,

заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор

МЕРОЙ ЖИЗНИ

Заметки режиссера о драматургии и театре

ширяет беспредельно горизонты, показывает нашу современность не просто как объективную реальность, а в ее поступательном движении, развитии из сегодня в завтра.

Эта задача не терпит мелочности, тематической бедности, легковесности героев и конфликтов. Наш театр изголодался по произведениям драматургии, которые нельзя безлико именовать пьесами, без трагедий, комедий, драм. Жанровая определенность рождается из определенности социальных и психологических конфликтов, она берет свое начало в генеральной идее писателя, во имя которой он взялся за перо. А нынче — что греха таить — мы, режиссеры, решаем жанр спектакля, часто насильственно втискивая пьесу в прокрустово ложе художественной определенности. И не всегда на этом пути приходит успех.

Современный зритель совершенно не воспринимает дидактику, поучительство, школярство даже в изложении самых животрепещущих проблем времени. Он способен воспринять аскетически строгую постановку, если за обнаженностью сценической площадки будет беспощадная обнаженность остро драматургического конфликта, глубоких и сильных человеческих характеров. И он уйдет с середины спектакля, если за громыхающей «масштабностью» решения обнаружит пустоту содержания, если ходят по сцене человекосхемы и многозначительно вещают прописные истины. Такие постановки особенно обидны тем, что дискредитируют самое идею масштабного спектакля как устарелую и отжившую. А ведь еще на нашей памяти — масштабные в лучшем смысле этого слова спектакли А. Д. Попова на сцене Театра Советской Армии. Вот где грандиозность постановки была всегда продиктована авторской глубиной и широтой охвата событий, где теснейшим образом связывались судьба человеческая и судьба народная. Мы все были в плену постановок Н. П. Охлопкова, умевшего дать свой развернутый комментарий к пьесе, прочертить тенденциозную определенность в каждой своей новой работе.

трудностях всего театра в целом. Всего искусства театра, которое включает в себя и искусство драматургии, и искусство режиссера, и искусство актера.

Я иду сегодня пьесу, затрагивающую проблемы магистральные, а не боковые. Пьесу, подобную сценарию «Председатель», если отбросить его блестящий лаком финал, или «Твой современник».

Что же вызывает опасение у меня в живой, конкретной практике театра?

У нас сейчас в моде слово «самовыражение». Самовыражаются на сцене все — и драматург, и режиссер, и актер. Часто без всякой взаимосвязи друг с другом, во имя удовлетворения собственного тщеславия или из боязни отстать от моды. При этом может показаться, что здесь есть элемент какого-то творческого беспокойства, исканий. Я не раз слышал, как солидная теоретическая база подкладывается под очевидное манерничанье, пустое оригинальничанье.

Мне кажется важным обратить внимание на эти явления потому, что они компрометируют саму идею творческого поиска.

Одной из популярных форм самовыражения стало поверхностно понятое жизнеподобие. Этакая нарочитая безобразность, которая, по моему, сродни безобразности.

Существуют такого рода пьесы, существуют и такого рода режиссеры. Они и у себя в театре, и в других коллективах, куда выезжают ставить спектакли, действуют одной универсальной отмычкой. С их легкой руки бродят по сценам спектакли-дубли, серые, бесцветные, унылые, зато до отказа забытые внешними приметами сегодняшнего дня: жесты, жаргон, платья и прически, песенки через микрофон под гитару, мебель из пластика.

Я уж не говорю о том, что каждое произведение требует своих средств выражения, своего образного строя. Этот «творческий метод» наносит непоправимый вред самому дорогому, что есть в театре, — актеру.

Неряшливая, беспедантичная манера игры рождается подобными спен-

таклями. Лишними оказываются голос, пластичность, верность внутреннего состояния, темперамент мысли и чувств. Нужны только простота и естественность. И ходят по сценам Москвы, Красноярска, Ленинграда и Горького этикие «простые» и «естественные» мальчики и девочки, что-то шепчут себе под нос и изображают некую «многозначительность» вообще. Этот метод кто-то остроумно назвал «шептательный реализм».

И вот что особенно опасно. Внешние приметы такой актерской манеры действительно напоминают сдержанность и интеллигентизм современного театра. И не вдруг разберешься порой, что за многозначительным молчанием в паузах нет и тени мысли.

Она легко усваивается, такая манера. Не требует усилий, энергии, не изнуряет душу. Словом, исполнителям не приходится беспокоить себя ни творчески, ни лично.

Я вижу такую опасность в работе многих современных актеров и даже целых коллективов. В этом смысле я настороженно слежу за премьерами знакомых и дорогих мне коллективов и каждый раз боюсь встретить еще более откровенное обозначение человеческих чувств и мыслей вместо проникновения в их сущность.

МНЕ лично чужда и другая крайность, когда рождаются на свет божий режиссеры-деспоты, которым для самовыражения нужны киноадапты, запахи пороха и актерские интермедии перед началом.

Будто предчувствуя этот театр, К. С. Станиславский говорил, что красиво не то, что по-театральному ослепляет и дурманит зрителя, а то, что раскрывает жизнь человеческого духа на сцене.

Забота об актере и составляет меня писать эти строки. В таких спектаклях ему не на что растратить ни свое актерское, ни человеческое «я», от него не требуют эмоций, и ему не дано счастья жить на предельном напряжении духовных и физических сил.

Может быть, чересчур часто я адресуюсь к актерам, но здесь, видимо, скажется то, что вот уже 20 лет я воспитываю студентов разных факультетов ГИТИСа и мне совсем не безразлична дальнейшая судьба выпускников. Кроме того, я принадлежу к тем режиссерам, которые считают, что их замысел может быть донесен до зрителя прежде всего актером. В этой связи свои обязанности постановщика я рассматриваю в сочетании с работой воспитателя, педагога.

И порой мне как педагогу и как режиссеру начинает казаться, что вот еще немного, и мы растащим по частям и обесценим все то лучшее, что достигнуто русской актерской школой, системой Станиславского. Выращивание «растущим по частям» я в данном случае употребляю совершенно

буквально, ибо мы все больше теряем представление о системе в целом, увлекаясь каждый какой-то одной, ему близкой проблемой. Кто физическим действием, кто физическим самочувствием, кто зоной молчания. Отдельные признаки системы начинают жить своей самостоятельной жизнью, вне зависимости от главного — учения о сверхзадаче, о сквозном действии. Иными словами, шлифуя частности, мы утрачиваем общий идейный смысл произведения, его социальную направленность и художественную цельность.

Я, например, часто слышу от своих коллег как высшую похвалу спектаклю слова: «Он поставлен этюдным методом». Позвольте, хочется возразить мне, этюд — дело полезное, обязательная часть учебного процесса. Но разыгрывать на сцене профессионального театра этюды на заданную тему все равно, что пианисту в концерте исполнять упражнения для пальцев вместо фортепьянных произведений композиторов.

Снова часть, одно из звеньев системы, подменяет собой целое.

Мне начинает порой казаться, что мы попросту боимся идейной определенности, ярко выраженной тенденциозности, всего того, что отмечает лучшее в нашем искусстве.

Я понимаю, что все эти разнообразные модные увлечения не способны подменить театр больших страстей, ярких характеров, театр глубоких и сильных философских обобщений. Модное — всегда скоропреходяще. Как сказал Гиппократ: «Жизнь коротка, искусство долговечно». Но, несмотря на то, что искусство вечно, жизнь все-таки коротка, и поэтому хочется, чтобы сезонная мода поскорее уступила место новому сплаву традиций и современности.

У нас стало за последнее время считаться дурным тоном открытое проявление темперамента, острая схватка с партнерами, резкость выражения конфликта, то есть все, что составляет признаки нашей театральной школы, традиции нашей драматургии. И ошибаются те, кто считает все это пройденным этапом, чем-то старомодным и ныне уже не нужным.

Когда мой коллега увлекается Брехтом, театром Фриша, Дюрренматта, я их понимаю. Каждый из этих авторов интересен сам по себе и во многом может обогатить нас. Но не следует утверждать такое направление как главное, единственное, как единственно существующую «интеллектуальную» драматургию. Интеллектуализм не адекватен рассудочности и бесстрастности.

Я с радостью перечисляю для себя имена актеров, с которыми связывают понятие «интеллектуализм». — Смоктуновский, Баталов, Яковлев, Ефремов, Табаков, Евстигнеев и другие. Они обладают огромной эмоциональной силой. Их мысль всегда действительна, их действие всегда осмысленно. Вот в чем секрет их интеллектуализма, который есть плоть от плоти нашей национальной театральной культуры, ее новый, высший этап.

Он подразумевает в актере чудесный сплав таланта, ума, опыта и чувства времени, партийной страстности, глубокого понимания жизненных процессов.

Реализация этих качеств в образах подлинно современной драматургии и приводит к нашей конечной цели, к тому, чтобы со сцены советского театра звучала большая правда жизни.

Лит. газ. 1970, 15 авг. № 16