

СОВРЕМЕННОСТЬ ОБЯЗЫВАЕТ

ЗАМЕТКИ РЕЖИССЕРА

НЕСКАЗАННО прекрасна перспектива будущего чудесной нашей страны. Хочется еще и еще раз перечитывать тезисы доклада Н. С. Хрущева, в которых самые смелые мечты вершителей Великого Октября приобрели убедительную силу великопепельных фактов и покоряющих воображение цифр. Как не гордиться, что и нам, работникам театра, в осуществлении самой величественной программы, какую когда-либо знало человечество, отведено почетное место. Понятно, что в эти дни каждый деятель советского театра снова и снова пересматривает все сделанное в сценическом искусстве. Думаешь о том, как еще больше приблизить свое творчество к запросам времени; рисуется новый облик театра.

Наш театр вот уже четырнадцать лет носит название «Московский драматический». Что оно выражает? По-видимому, ничего, кроме указания на область искусства, в которой мы трудимся. Поэтому недавно наш коллектив выразил желание переименовать театр в «Современный реалистический». Мы сознаем, что новое название ко многому обязывает. Но нам кажется, что оно точно выразит наши устремления. Современный — не только по ведущему направлению репертуара (это главное), но и по настойчивым поискам соответствующей нашему времени художественной формы спектаклей. Реалистический — так как поиски выразительных средств мыслятся в русле реалистического искусства.

Искания в сценическом искусстве начинаются работой с драматургами, с формирования своего круга авторов, близких именно твоему театру и твоим зрителям.

И вот размышляешь о том, как нужны пьесы, которые помогут театру активно вторгаться в жизнь, раскрывать ее наиболее острые, животрепещущие проблемы. Пьесы умные, талантливые, истинно художественные! В этом требовании к произведениям драматургии нет, по существу, ничего нового. Действительно, умные, талантливые, по-настоящему современные пьесы нужны были вчера, необходимы сегодня, не исчезнет острая потребность в них, разумеется, и завтра. Но не делаем ли мы ошибку, что не расшифровываем порой эти, по существу, общие формулировки, не отражаем в них специфические особенности нынешнего дня?

Каждая эпоха вносит свои правки не только в содержание, но и в форму произведений искусства. Да и может ли быть иначе? Ведь если бы это было не так, то нарушилось бы ее необходимое соответствие содержанию, было бы обречено на застойность художественное отражение живой практики народа.

Образную силу нашей драматургии зачастую подменяют мелкое правдоподобие, случайный набор событий, которые остаются как бы на периферии авторского замысла. Безликость и стандартность языка, композиционная рыхлость убивают эмоциональное воздействие пьесы.

Думается, что бурным ритмам нашей действительности, в которых и живут зрители, может соответствовать более всего особая, повышенная динамика произведений драматургии. Действие — сгущенное, собранное, предельно сконцентрированное. Художественный отбор — четкий, требовательный, если угодно, жесткий. Движение характеров происходит словно на гребне событий, которые заставляют героев проявляться с максимальной активностью.

Вялость развития действия в пьесах, по-моему, ныне попросту нетерпима. Стремление передать постепенность его нарастания, при которой разворот конфликта начинается где-то в третьем акте, перенесение основных столкновений за сцену одинаково расхолаживают зрителей. Все мы знаем это по собственному опыту.

Динамично построенная пьеса приобретает большую образность.

События, определяющие в своем движении судьбы героев, ясный конфликт, неожиданные, но психологически оправданные повороты сюжета должны быть как бы необходимыми составными частями образа пьесы, включающего в себя ее художественную идею. Тогда органично возникнет и образ постановки. Пьеса же без охватывающего все ее компоненты образа и на сцене порождает, как правило, немудреное «безобразие».

Все большее значение приобретает чистота драматургических жанров как выражения определенности угла зрения взгляда автора на избранное им жизненное явление. Практика показывает, что безжанровые «пьесы» нединамичны, тянутся большей частью уныло, бестемпераментно и не дают повода для увлекательных спектаклей. Четкость жанра уже во многом предопределяет строгое направление отбора выразительных средств и писателем, и режиссером, и актерами, это — одно из обязательных условий стилиевой цельности, образности будущей постановки. Известно, что в трагедии могут быть смешные эпизоды, а в комедии — драматические, и это не лишает произведение жанровой определенности. Но отсутствие жанра в замысле, в авторском видении образа будущей пьесы приводит к ее бесстрастности, неразберихе композиции, вялости сюжета.

Партия особенно остро ставит сейчас задачу всестороннего развития нового человека и, в частности, его эстетических вкусов. Надо учитывать, что сейчас к нам приходят зрители, несравненно более образованные, начитанные, чем это было двадцать или даже десять лет назад. Поэтому их подчас просто возмущает появление на сцене примитивно раскрытых конфликтов, схематичных характеров.

Прежде всего думаешь о положительном герое. Но ведь в драме он предстает в неразрывной связи со своими противниками, связь эта — в конфликте, борьбе, столь значимой для создания монолитного образа спектакля. А у нас отрицательные персонажи часто представляются на сцене так прямолинейно и однообразно, что... изрядно компрометируют положительных героев. Когда иные лица полностью разоблачают свои гнусные намерения уже в первом акте, то тут же выясняется их слабость или глупость или то и другое вместе. В результате вянет конфликт и театр будто начинает сам с собой «играть в поддавки».

Не только в драматургии, но и в ее сценическом воплощении необходимо искать новые, по-настоящему современные решения.

Безусловно, все в постановке в основном предопределяет пьеса — ее образ, включающий в себя идею, тему, жанр, соотношение характеров, конфликт, сквозное действие и т. п. Мне представляются бесплодными, а подчас и вредными для нашего искусства поиски формы, идущие помимо пьесы или, что того хуже, вразрез с ней. Не секрет, что иные режиссеры ограничивают поле своей фантазии находждением сугубо постановочных изысков, условных приемов оформления спектакля. В этих случаях внимание зрителей, по существу, отвлекается от содержания спектакля, рассеивается самцельными постановочными эффектами, образ спектакля разрушается.

Вызывает протест и другая крайность: превращение в самоцель методики работы с актерами. Ведь художник тем-то и отличается от нехудожника, что он наделен образным видением жизни и умением воспроизводить увиденное и познанное в образах. Поэтому хочется подчеркнуть, что все в спектакле должно существовать для сверхзадачи, сквозного дей-

вия и для воплощения образного видения целого. Определяет же образ спектакля в первую очередь претворение режиссерского замысла актерами.

Фундаментом методики работы с актерами была и остается система К. С. Станиславского. В ее дальнейшем развитии каждым режиссером применительно к тем задачам, которые он перед собой ставит, необходимо не забывать и о наследии Вл. И. Немировича-Данченко, его учении о «зерне», образе спектакля и роли. Поиски обих великих мастеров надо воспринимать в их диалектическом единстве.

Пора сегодня размежеваться в выразительных средствах с кино и телевидением, взять на вооружение все волшебство театрального искусства. Его изумительное качество — непосредственная встреча артистов со зрителями — недоступно кино и телевидению. Это такая сокровищница, в которой хватит художественных богатств всем деятелям театра на вечные времена. А сколько заманчивого сулят возможности сцены для крупных художественных обобщений с использованием особых свойств театральной условности, стихотворной формы, диспутов, обращенных в зал, и т. п.

Настало время для нового воплощения пьес классической драматургии. Необходимо бережное отношение к мысли, общей тенденции, образному строю классического творения. Но советский режиссер вправе подчеркнуть в нем то, что наиболее дорого сегодняшнему зрителю, помогает его воспитанию, находит отклик в его сердце. Для этого нужно уметь возбуждать у зрителей современные ассоциации, понятные, знакомые видения и при их помощи восстанавливать образ прошлого.

Для решения задач, о которых я говорил, необходима особенно тщательная подготовка творческих кадров. Нельзя забывать, что молодые актеры и режиссеры воспитываются не только в стенах учебных заведений, но более всего на практике, то есть в театрах. Новые серьезные обязанности возлагают перед нами в связи с перестройкой народного образования, приближением его к жизни, к производству. Для начинающих режиссеров и актеров производством — это театр. Не нужно, чтобы их участие в этом производстве было не «созерцательным», как это большей частью случалось раньше, а по-настоящему деятельным. Кое-что в этом направлении нами уже сделано. Мы привлекли в театр двух студентов режиссерского факультета ГИТИС — дипломанта и практиканта, поручаем им самостоятельные участки работы, и, надо сказать, они неплохо с ней справляются. Кроме того, мы будем использовать все возможности для предоставления молодым режиссерам самостоятельных постановок. Вполне оправдывает себя и привлечение студентов актерского факультета.

Театры испытывают постоянную потребность в талантливой молодежи. Вероятно, целесообразно при перестройке театрального образования подумать об организации студий при театрах и театральных институтах, куда принимались бы юноши и девушки после окончания восьмилетней школы. 16 лет — лучший возраст для начала воспитания и обучения будущего актера, а 19—20 — для начала профессиональной актерской работы.

Не вызывает сомнений, что в грядущее семилетие советский театр добьется нового расцвета.

А. ГОНЧАРОВ,
главный режиссер Московского драматического театра.