

КАК РАЗОРВАТЬ ПРИВЫЧНЫЙ КРУГ

...Качество и еще раз качество! Таково веление времени. Не «крепкие спектакли», а спектакли, исполненные страсти, рожденной подлинным знанием жизни, только и могут способствовать решению тех поистине великих задач, которые партия ставит сегодня перед народом.

Слушаю в своей мастерской трансляцию идущего на сцене спектакля. Знакомые голоса актеров, знакомые интонации. Они катятся из спектакля в спектакль. Один из местных критиков сказал с похвалой: «Крепкий спектакль». Куда уж крепче! Прямо-таки бетон, который, как известно, со временем становится все прочнее. А ведь если честно — на сцене муляж жизни. Вместо жизни, рождающейся на наших глазах. Спрашиваю себя: в чем дело? Я ведь помню беседы с режиссером. Казалось, еще немного — и случится то самое чудо, ради которого и нужен театр. Не случилось...

Впрочем, говорить о чужих делах куда легче, чем о себе. А сами? Всегда ли затрачиваем себя, берясь за новое дело?

Как трудно начинать новую работу! Чистый лист бумаги. Огромна его магическая сила. Так и гянет к себе руку с карандашом. А тут еще коварная подсказка памяти. Мелькнул известный пластический мотив, и вроде тут же заговорили персонажи, утверждая, что мотив этот им в самый раз годится.

Но верь! Тебе только кажется, что ты открываешь новую территорию, а сам искал в изхоженных местах. Отойди на расстояние, и тебе будет стыдно, потому что нашел ты «новое» в своей услужливой театральной памяти. Ты не обжил для себя мир пьесы, не познакомился с населяющими его людьми, а уже прикидываешь, как этот мир будет выглядеть со сцены. Отойди! Но как отойти, если спектакль уже запущен в производство? Трудно.

Так у тебя, художника. А у режиссера? Сколько ты знаешь случаев, когда сегодня ему дали пьесу, а через неделю вывесили приказ — приступить к репетициям. Колесо закрутилось. Встреча с автором, с его миром отложена на потом, до

следующего автора. Это в краевом или областном театре, а что говорить о театрах городских?

Помню свою театральную молодость. Еще совсем зеленым художником, оформившим всего несколько спектаклей, я начал работу над новой пьесой. Тщательно готовился к встрече с режиссером. И вдруг уважаемый маэстро говорит мне на бегу: «Мой милый человек, я вам верю, делайте, что хотите. Прошу только об одном — сделайте этому персонажу желтое жабо!» Как я был убит и смят тогда! Я думал — это исключение, вызванное спешкой. Но теперь, когда число сделанных мною спектаклей перевалило далеко за полсотню, я знаю — никакое это не исключение. В той или иной форме фразу о желтом жабо я продолжаю слышать и сегодня.

Когда говоришь об этом с режиссерами, чаще всего слышишь жалобы на нехватку времени, объяснение. В этих жалобах немало справедливого. Ведь как любит наша администрация говорить о высоком уровне спектаклей, какой она яростный проповедник качества, когда речь о нем заходит на собраниях. Но если через две-три недели после выпуска спектакля режиссер еще не начал репетиций следующей пьесы, а художник не сделал макет, та же администрация не стесняется во всеуслышание обвинить их в «ничего неделании». Проповедуя высокое качество, та же администрация может как бы невзначай взять и сократить, например, ставку третьего режиссера. Вот и делит главреж с очередным плановое количество спектаклей, лишаясь возможности «остановиться, оглянуться».

Впрочем, будем справедливыми, не одна администрация повинна в потоке. Если бы «крепкий спектакль» сколько-нибудь сносно «кормил» театр, то и администрация не так бы торопила. Нам следует признаться самим себе в том, что поточный метод кое в чем и кое-кому из нас выгоден. Требуя работы быстрой и наверняка, метод этот освобождает нас от необходимости искать, идти на творческий риск. Это ведь так удобно — сваливать на обстоятельства, которые, естественно, выше нас, а чаще всего и сваливать-то ни на что не приходится. Потому что мы стали достаточно мастеровиты, чтобы спектакль оказался тем самым «крепким», за который даже и похвалить могут. Ибо именно к таким спектаклям уже приучили и зрителя, и критику.

А мы тем временем все более теряем слух на правду, приобретая взамен сомнительный на-

вык «мастерить». Не замечая при этом, что опускаем себя.

Умом это осознаешь, стремишься себя подстраховать от душевного затвердения, но как же это порой трудно!

Вот ведь установилась повсеместно практика сдачи макета до начала работы режиссера с актерами. Это же в корне неверно! Форма спектакля ищется на репетициях и должна выливаться в макет, потому что она напрямую связана с анализом действующих лиц, с поиском природы их сценического существования. Сколько раз я сталкивался с тем, что сложившийся в процессе репетиций спектакль — живой, неожиданный — не вмещается в прокрустово ложе уже запущенной в производство декорации! Потому что замысел — это только отправной пункт в нашей работе, а открытия, если они произойдут, всегда где-то рядом с запланированным изначально маршрутом. Потом, на спектакле, мучаешься — все могло быть не так, лучше, ближе к сокровенной правде жизни. Ждешь упреков и удивляешься, что их не слышишь. Потом понимаешь: это «крепкий спектакль» избавил тебя от критики. Но ведь ты-то сам все про себя знаешь...

Наша критика очень редко говорит об уровне гражданской и творческой готовности театра к восприятию и исследованию сегодняшнего дня. О способности того или иного театра думать об этом дне, вынося зрителям не «благополучный» спектакль, а свою боль, мысли, представления об идеале. Отсутствие подобных оценок рождает в нас уверенность в себе, самодовольство, позволяет маскировать «мастерством» откровенное иждивенчество и потребительство — качества сами по себе опасные, а для молодежи страшные вдвойне.

Многих актеров наблюдаю добрый десяток лет. Было время, они приходили ко мне в мастерскую и говорили о своих героях как о живых, близких людях. Я любовался их актерской обнаженностью, подвижностью психики. А теперь даже удивляюсь, когда ко мне приходят не затем, чтобы заказать платье, которое будет «отбивать» выход в конце второго акта.

Пытаюсь разобраться в причинах. Понять, почему «крепкий спектакль» не вызывает в них противодействия. Не хажу другого ответа, кроме известного всякому творческому человеку: потерял вкус к изучению, исследованию жизни, жажда преобразовать ее в соответствии с идеалом.

Впрочем, это ведь только легко сказать: «изучайте жизнь!», «вынашивайте свои замыслы!», «ищите выразительные средства!». Как гладко выглядят прописные истины и как на самом деле труден процесс!

Вот говорят, Андрей Михайлович Лобанов за дорогу от дома до театра успевал набираться впечатлений на целую репетицию. Вовсе не «изучал» специально жизнь, был даже домоседом, а привнес в театр новую степень исследования человеческого духа. Вероятно, дело здесь в мере способности организма видеть и слышать эту жизнь. Угадывать, что за внешними ее проявлениями. Непрерывно тревожить себя. Будоражить воображение.

Но ведь надо признаться себе, что все мы наделены такими способностями не в равной мере. Что в подавляющем своем большинстве мы не Лобановы и то, что в нас есть, надо настойчиво и целеустремленно развивать. Это возможно, если перед театром в целом стоит осознанная каждым цель — исследовать жизнь, чтобы влиять на нее. И это становится маловероятным, если такая цель подменена другой: выпускать спектакли, играть роли.

И здесь мне представляется, что сама такая подмена стала возможной благодаря нашей цеховой ограниченности, замкнутости. Со студенческой скамьи нам известно общественное назначение театра. Теоретически мы знаем, что профессия обязывает нас включать в круг своих постоянных интересов всю ширь социальных, гражданских, нравственных проблем общества. Мы готовы в той или иной мере превратить это умозрительное знание в знание действительное, в позицию и поступки, но, попадая в наш «цех», вдруг убеждаемся, что это вовсе не так уж обязательно. Личный социальный опыт старших наших коллег, сплошь и рядом включая и лидера — главного режиссера, — оказывается нередко не шире и глубже нашего. И кригики, которые в силу своего профессионального долга должны как будто постоянно толкать нас на углубление и расширение наших знаний о жизни, тоже не очень готовы к этому. Потому что и они в своей массе по подготовке, по кругу личных знакомств оказываются тоже лишь «людьми театра».

Вместе с тем подлинные художнические открытия сегодня требуют большого социального опыта не только от драматурга, но и от театра. Не случайно наибольшие актерские удачи связаны с теми представителями этой профессии, кото-

рые жадно вмешиваются в общественную жизнь, не через рампу встречаются с ними, а сотрудничают в важных делах, доказывают, спорят, преодолевают. Таким актером мне всегда видится Михаил Ульянов.

По себе знаю, как трудно в одиночку разорвать привычный круг, преодолеть цеховую нашу ограниченность. Одного понимания необходимости мало. Потому что от чисто туристского взгляда проку нет. И видеть — это еще не значит соучаствовать. Не значит приобщиться к тем проблемам и заботам, которыми живут люди. Нужна такая организация жизни театрального коллектива и каждого его члена, чтобы соучастие стало обычной нормой существования. И не надо себя обманывать, будто мы всерьез познаем жизнь, время от времени приезжая со спектаклем или с концертом на завод или стройку. Как редко такие вылазки соответствуют своему названию — «встречи». Меняется только размер площадки, чисто визуально уменьшается расстояние до зрителя. Чтобы перешагнуть через черту, разделяющую сцену и зал, актера и рабочего-зрителя, нужны новые организационные формы, нужно воскresить в старых формах их живую душу.

В прошлом году Красноярский горком партии обратился с необычной просьбой к мастерам Большого театра Союза ССР, гастролировавшего в нашем городе. Им предложили поехать в заводские цехи не с концертами, не для того, чтобы петь и танцевать, а чтобы поговорить с людьми. Ответить на их вопросы и задать вопросы самим. У артистов впечатление от этих встреч осталось огромным. Они говорили, что только ради нескольких часов, проведенных в цехах завода, стоило лететь несколько тысяч километров.

Нам, «периферийщикам», не надо лететь так далеко. Наш цех всего в нескольких трамвайных остановках от заводского. Но очень многие из нас никогда не были там. Почему? Не потому ли, что нет подлинной творческой заинтересованности? Не потому ли, что «и так сойдет»? И ведь сходит. Сколько театров засчитали в свой актив так называемые «производственные пьесы», в то время как их артисты ни разу не беседовали с «живым рабочим»!

А. БАЖЕНОВ.

главный художник Красноярского краевого драматического театра им. А. С. Пушкина, лауреат Государственной премии РСФСР. КРАСНОЯРСК.