РЕЖИССЕР-ХУДОЖНИК

В. КОМИССАРЖЕВСКИЙ

Мы ценили и прежде насыщенные большим практическим опытом и эрудицией книги о работе режиссера, написанные В. Сахновским. Но наиболее полно как режиссер-художник этот крупный мастер советского театра раскрылся в своей последней книге «Мысли о режиссуре».

Разговаривает ли Сахновский с каким-нибудь заинтересовавшим его человеком, всматривается ли в красоту нашего русского пейзажа, слушает ли крик птицы или лирическую музыку Чайковского, размышляет ли над гениальными страницами Толстого или рассматривает фантастические офорты Пиранези, — он все это видит и слышит «режиссерски», стремясь перенести в сценическое искусство свое творческое волнение от познания мира.

Для Сахновского режиссер — это прежде всего художник, имеющий свою точку зрения на мир, свою идейно-художественную позицию. Это человек, по-своему увидевший нечто важное, нечто новое в жизни, глубоко взволнованный увиденным и осмысленным. Его цель — раскрыть свои мысли в образном, поэтическом языке спектакля, раскрыть для того, чтобы искусством своим вмешаться в жизнь, активно участвовать в жизни своего народа. Эти мысли, как настойчивый и страстный лейтмотив, звучат в книге, определяя ее направленность, цельность и темперамент.

«Спектакль может оказаться бездыханным, серым, казенным, а самое страшное — скучным, если режиссер не взволнован, не живет своими образами и мыслями, если у режиссера отсутствует желание показать то, что он увидел в жизни. Режиссер — это художник с острым и ярким мироощущением, с зорким видением современности, со страстностью политика».

Жадно вглядываясь в спектакли, поставленные его товарищами по режиссуре, и размышляя об увиденном, Сахновский всегда старается определить, насколько верно понял режиссер жизнь и людей, насколько обогатил он спектакль собственной творческой фантазией.

Гневно обрушивается в своей книге Сахновский на режиссеров, изменивших жизненной правде, забывших язык театральной поэзии, на равно-

душных, остановившихся в своем движении людей «с холодной кровью и бесцветными, как паутина, мыслями». Эти горькие и страстные слова подчас вспоминаешь, когда смотришь равнодушные спектакли, не согреты творческим волнением режиссера-художника. Есть ведь у нас режиссеры, остановившиеся в своем художественном развитии, довольствующиеся рядным запасом штампов, ограниченные узким кругом не ими выработанных приемов. Есть еще у нас спектакли, в которых «режиссеры оказываются творчески значительно беднее актеров», а также и драматургов, и зрителей. Куда может вести актеров такой режиссер, когда сам он не знает, куда идти? Чем может увлечь их, когда сам равнодушен? Недаром Сахновский зовет режиссеров к постоянной, на всю жизнь, работе над собой, к овладению вершинами мировой философии и культуры нашего времени, к непрерывному обогащению своей творческой личности. Как пример вечно ищущих, всегда творчески беспокойных художников встают со страниц его книги прекрасные образы великих русских режиссеров — Станиславского, Немировича-Данченко и Вахтангова, для которых искусство неизменно было средством поэтического познания мира и мощным духовным оружием в борьбе за его изменение.

Все основные творческие проблемы режиссуры, проблемы образа спектакля, его композиции, жанра, ритма, наконец, стиля — все эти вопросы, связанные с тем, как воплотить на сцене «мудрость поэта», для Сахновского также определяются тем запасом идей и наблюдений, которые почерпнул режиссер-художник в окружающей его живой жизни, тем знанием, которое приобрел он, глубоко проникнув в драматическое произведение.

Выбор тех или иных образных решений означает для Сахновского необходимость «именно в данной форме действия раскрыть содержание идеи, ради которой появилось это произведение». Режиссерский замысел компа-

нует все элементы спектакля, постепенно объединяет все части его, приводя их к определенному идейно-художественному единству, подчиняя их единой цели, единому принципу, т. е. единому стилю. Категории стиля, композиции, жанра, образа, ритма в многогранном творчестве режиссера необычайно тесно переплетаются между собой, существуя в живой, творческой взаимосвязи, определяя театральную правду спектакля.

Естественно, что рассуждения Сахновского о проблемах стиля, жанра, композиции сливаются в одну главу, в один монолог, посвященный искусству режиссера. Этот рассказ об основных законах творчества режиссера не всегда строен и ясен. Увлеченный своими мыслями и темпераментом, Сахновский часто повторяется, его формулировки подчас туманны и неточны, аналогии со смежными театру искусствами, щедро рассыпанные по книге, иногда слишком субъективны.

Но в этом взволнованном рассказе Сахновский утверждает ряд важнейших положений, насущно важных и для нашей сегодняшней театральной жизни. Режиссер, по Сахновскому, только тогда может добиться серьезного успеха в стилистическом, жанровом или композиционном решении спектакля, когда стиль, жанр и ритм будут глубоко и органично жить в актере, будут неразрывно связаны с природой сценического действия. Сахновский великолепно понимает, что стиль — это соподчинение, единство всех частей спектакля, что сила спектакля в его симфонизме, но он не забывает и того, что стиль — «это прежде всего человек», и поэтому решать его будет все-таки «первая скрипка театра» — актер. Даже если все инструменты театрального «оркестра» (художник, композитор, осветитель и т. д.) звучат превосходно, а актер — «первая скрипка» — фальшивит, музыка спектакля будет мутва, замысел режиссера не раскроется.

К сожалению, эту, казалось бы, простую истину иногда забывают некоторые наши театры.

Мы еще видим иногда на наших сценах партийных работников, разговаривающих в манере шиллеровского маркиза Позы, наших советских девушек в военных шинелях, живущих

настроениями «Трех сестер», и в каком-нибудь бородатом партизане с недолгим уязмом черты персонажа из бытовой комедии Островского. Причина этого в том, что актеры не всегда ясно представляют себе характер современника и поэтому не находят настоящего «ключа» к стилю современного спектакля. Иногда нам показывают через тюль, в сопровождении флейт и скрипок, лирику любовной сцены, окутанной дымкой «театрального очарования», но при этом у живых исполнителей нет ни на грош чувства любви; иногда демонстрируют «веселую комедию», полную пестрых мизансцен и трюков, но у исполняющих ее актеров нет ни капли радости, озорства и подлинного человеческого веселья. То перед нами так называемый «героический спектакль», в котором гремят орудия и звучит патетическая медь оркестра, а актер, который должен прежде всего нести в своей душе эту музыку битвы, остается будничным, бесстрастным. Это значит, что режиссер не умеет доносить свой замысел спектакля через актера.

Недавно мне довелось увидеть талантливую пьесу Г. Березко «Мужество» в Театре транспорта. Спектакль начался звенящими голосами труб, предвещавшими трагедийный ход событий пьесы. Но будничная атмосфера спектакля, внутренняя пустота большинства исполнителей, абсолютно не чувствующих напряженный и страстный ритм пьесы Березко, вскоре убедили меня, что режиссер не смог выразить в живом действии актеров замысел автора и стиль его произведения. «На сцене были исполнители с давно известными актерскими приемами, а не люди с сложными биографиями, какими их наделил поэт». Так, вероятно, сказал бы об этом спектакле Сахновский, написавший эти слова несколько лет тому назад по другому поводу.

Не уставай напоминать, что композиция, жанр, ритм должны прежде всего глубоко жить в творчестве актера, Сахновский ни на минуту не забывает и о необходимости художественного единства стиля спектакля. С точки зрения соответствия образа и духа спектакля авторскому стилю чрезвычайно интересна последняя работа Московского Художественного театра над «Днями и ночами» К. Симонова. Несмотря на сильно мешающую спектаклю пестроту инсценировки, его благородная, мужественная

простота по-настоящему близка душевной интонации повести. Режиссер М. Кедров незаметно, но властно подчинил своему замыслу всю «оркестровку» спектакля. Он научил актеров «жить» в этом спектакле тяжелым трудом войны, раскрывая в сценических образах присущую нашим людям духовную красоту, он увидел вместе с художником Н. Шифриным какой-то тусклый блокадный свет, освещающий дни и ночи величественного в своих развалинах бессмертного города.

Мне казалось уместным привести здесь примеры из наших последних московских премьер, так как сам Сахновский все свои размышления о стиле и композиции строит на анализе виденных им в свое время спектаклей. Вся книга Сахновского пронизана полемикой, вся она зовет к спору, к плодотворной творческой самокритике, к смелости и дерзости. «Когда режиссер очертил для себя круг, в котором решает изображать только те явления и предметы, о которых не поспоришь, становится невыразимо скучно. В искусстве спор должен быть постоянно именно потому, что художником изображен мир, как он его видит. И вы спорите с ним, оспаривая правильность его взгляда». Эта смелость творческого спора крайне необходима сейчас нашей театральной критике, нашим театральным дискуссиям.

Очень часто, слушая учтивые обсуждения того или иного спектакля, или читая очередную хвалебную рецензию по поводу плохого спектакля, вспоминаешь предостережение Сахновского: «...я боюсь, что излишняя учтивость, появившаяся в последнее время при обсуждении задач театра, затемняет самое главное». Во имя этого главного, во имя интересов советского театра, во имя высоких требований, предъявляемых к искусству нашим народом и партией, будем откровенней и принципиальней, без оглядки на имена, определять свое отношение ко всем явлениям нашей театральной жизни.

Полемический темперамент иногда захлестывает Сахновского, и тогда он вступает в спор с самим собой, с основным устремлением своей книги. Это и происходит с ним в главе «О правде, поэзии и мастерстве», где в воображаемом разговоре со Станиславским о принципах искусства Михоэлса и руковоленного им театра он обрушивается на условность искус-

ва, причем объективно это выливается у Сахновского в отрицание смелого, образного языка театрального искусства, за которое он сам ратовал на каждой странице своей книги. Так, искусство Михоэлса Сахновский склонен считать «дурной условностью», он называет его поиски «острым кайенским перцем», который якобы нужен для того лишь, чтобы подкотать нервы зрительного зала. При этом суждение творчества Михоэлса Сахновский вкладывает в уста Станиславского. Если вспомнить, каким смелым новатором и поэтом был в своем искусстве Станиславский, каким огромным, неистовым темпераментом и какой буйной, беспредельной фантазией он обладал, если знать, как жадно в последние годы тянулся он ко всему новому, то станет ясно, что страстное, образное, наполненное глубочайшей мыслью и напряженной духовной жизнью современное искусство Михоэлса вызвало бы со стороны Станиславского живой интерес и, скорее всего, признание. Между тем, свое отрицательное отношение к искусству Михоэлса Сахновский выражает именно через воображаемый разговор со Станиславским, который неожиданно предстает в таком изображении неким театральным пуританином и аскетом.

Так же глубоко не прав Сахновский, называя оригинальничанье «условной условностью», «конусом, поставленным на вершину» работу такого интересного мастера советского театра, как Н. Охлопков, который порою с ошибками и срывами ведет талантливую и почти всегда обогащающую нас даже в своих поражениях «разводку боем» в образном мире.

В поэтическом языке театра таится огромная сила познания жизни. В жизни человека есть такие мгновения, когда, как полюсы вольтовой дуги, сближаются поэзия и правда, освещающая яркой вспышкой искусства глубокий смысл жизненных явлений. Не потому ли, когда вспоминаешь, старые спектакли, роли, оказывается, что память сохранила прежде всего эти сгустки, эти вспышки образного искусства. Вот встает перед нами Хмелев — в старом ли матером волке Сторожеве, страшном ли автоматизме Каренина, или в разноречивости князя из «Дядюшкиного сна». Вспоминается Диккий — Горлов, величественно-единый весь первый акт за столом командующего фронтом и затем в финале уходящий со сцены скрипичный и

маленький — затекла нога! Сразу становилось ясно, что Горлов «засиделся», что он — гигант на глинистых ногах. Вот Яго — Васадез как бы случайно оказывается в сенате на троне дожа, и сразу раскрывается масштаб честолюбивых замыслов коварного венецианца. Вот в порочнейшем акимовском «Гамлете» настоящая, забывающаяся секунда искусства, когда преступный король Клавдий бежит от своей совести по лестнице вниз и за ним по пятам догоняет его кроваво-красный плащ. Вот в чудесном, поэтическом спектакле «Давным-давно», поставленном А. Поповым, Шура Азарова (Л. Добжанская), уходя из своего дома, идет не в дверь, находящуюся в глубине сцены, а на авансцену, вперед, навстречу своей судьбе, и за ней, как прошлое, опускаются один за другим занавесы. Вот в «Южном узле» (поставленном в этом же театре), накануне боя за Крым перед сидящими в окопах бойцами возникает в ночи видение славных солдат Фрунзе, идущих через Ставш.— сразу устанавливая великую преемственность в подвиге народа. Вот Михоэлс в «Тевье» после смерти старой жены перемещает вещи в доме: убирает в угол стол, отставляет стулья, и сразу становится ясно, какая пустота образовалась в его сердце. Все это — примеры выразительности образного языка в искусстве.

Для воплощения высоких идей и чувств нашего современника нам нужно смелее пользоваться этим образным языком, также смелее надо работать над романтическим спектаклем, по-новому раскрывая само понятие нашего романтизма. Сахновский, справедливо обрушиваясь на сценические штампы обветшавшего, так называемого «шиллеровского романтизма», негодую против попыток воскрешения этой старомодной школы для разрешения современных романтических образов, правильно возражая против возвращения нашего искусства вспять, все же недостаточно энергично зовет его к новому по самой своей природе романтическому началу, присущему искусству социалистического реализма.

Все эти мысли вызывает страстная и умная книга Сахновского, заставляющая иногда спорить и в чем-то не соглашаться с автором, но активно участвующая в нашей сегодняшней творческой жизни, книга, зовущая вперед, в завтрашний день советского театра.