

Пьеса и режиссерский замысел

Право, если собрать все статьи, написанные за последнее время актерами и режиссерами о советской драматургии, собрать воедино все напечатанные и ненапечатанные упреки в адрес советских драматургов, можно выпустить многотомное издание. Можно... но не нужно! Не нужно потому, что наши справедливые претензии и так понятны драматургам. Они знают, в чем существо наших мечтаний. Я говорю об этом с такой убежденностью потому, что твердо верю — мечты у нас с драматургами единые, общие. Мы хотим сыграть в настоящей хорошей пьесе, а драматург хочет эту пьесу написать.

Что же мешает появлению такой пьесы? Мне думается, одним драматургам не хватает подлинно художнической и человеческой смелости. Другим — профессионального мастерства. Бывает и так — нет дарования, таланта. Ну, этой беде помочь невозможно, даже если проводить в три раза больше семинаров и заседаний, чем проводится сейчас!

Зато уж коли талант есть, помочь драматургу в создании пьесы можем и должны прежде всего мы, актеры и режиссеры. Не статьями, не тем, что вместе с автором будем всей труппой (а такие случаи бывали) переписывать каждую реплику, каждую ремарку, а своим творчеством.

Об этом мне и хочется поговорить сегодня.

Мы должны заразить драматурга нашими индивидуальностями, обогатить его замысел своим восприятием жизни, мы, наконец, должны нести в искусство свою тему. Тогда, создавая образ в пьесе, драматург будет видеть не только своего героя, но и артиста «Н», который когда-нибудь сыграет эту роль, и именно артиста «Н», а не «М» и не «Р». Ведь именно так, вдохновляемые замечательными образами, созданными артистами русского театра, писали и Островский, и Чехов, и Горький.

Речь идет даже не столько о ролях, написанных специально для того или иного актера, даже не о пьесах, подготовленных для того или иного театра, но о влиянии и обогащении творчества писателя артистом-художником, несущим свою тему.

Вот этой подлинно творческой, реальной помощи мы нашим драматургам не оказываем или оказываем в ничтожных дозах.

Сравнительно недавно на сцене Большого драматического театра имени М. Горького, славного не только своими традициями, но и своей превосходной труппой, был поставлен спектакль «Любовь Яровая». Стал ли он событием в театральной жизни Ленинграда? Нет. В нем не удался центральный образ. А ведь Любовь Яровую играла О. Казико, актриса незаурядного таланта, с яркой и сочной индивидуальностью, актриса, которую, увидевши однажды, хочется смотреть и смотреть. Ведь именно О. Казико сумела так сыграть Машу в погодиском «После бала», что ее интонации невозможно забыть до сих пор. А ее вдруг сломленная, вдруг задумавшаяся Ксения в «Разломе»! А замечательная плеяда женских образов в пьесах Островского и Горького!..

Но разве талант Казико потускнел, разве ее мастерство не стало глубже, отточеннее?.. Поначалу поражение Казико в роли Любови Яровой казалось мне случайным, и только позже я понял его закономерность. В спектакле поражало отсутствие режиссерского замысла, режиссерского решения, желания сказать что-то свое зрителю: на всем лежала печать холодности и скуки, хотя все было верно: белые зверствовали, а красные боролись за правду, справедливость, свободу и мир. Однако театр ведь не хрестоматия по истории, у него другая задача. Читая хрестоматию, можно что-то познать. Придя в театр, зритель должен не только познать, но и пережить.

Отсутствие замысла у режиссера и привело к тому, что каждый из актеров, по своему талантливый и интересный, играл

как хотел и что хотел. Конфликты, острые положения пьесы никак не реализовались в спектакле; усилия коллектива не были целенаправленными, более того — они были рассеяны по частным залам.

Ни О. Казико, ни А. Ларионов, ни В. Софронов, ни В. Полицеймако не сказали ничего нового, не раскрыли своей индивидуальности, своей темы в этом спектакле!

С того момента, когда я увидел «Любовь Яровую», прошло некоторое время, и мне пришлось встретиться с ее постановщиком И. Ефремовым в работе над спектаклем «Сомов и другие» в Ленинградском драматическом театре, где я играл роль Яропегова.

У нас, актеров, есть дурная привычка: если роль удалась, считать, что это «сделал я», если не удалась — виноват режиссер вкупе с драматургом! Мне не хочется следовать этой дурной традиции и винить в собственной неудаче режиссера. Виноват прежде всего актер. Но, принимая на себя большую часть вины за неудачу в роли Яропегова, мне хочется понять причины этой неудачи. И если первая — во мне самом, то вторая — в методе, которым создавался спектакль. В работе над «Сомовым» мы фактически остались без режиссера.

Отсутствие своего, индивидуального видения пьесы, своего взгляда на жизнь, на мир, неумение по-современному, животрепещуще решить основной конфликт пьесы так, чтобы он трогал, брал за живое каждого сидящего в зрительном зале, неумение найти для этого конфликта яркую форму, разбудить творческую фантазию актера — все это и привело, на мой взгляд, к созданию «правильного», но серого и равнодушно-холодного спектакля.

Не знаю, сколько раз прошла в Большом драматическом театре «Любовь Яровая», «Сомов» же, который пользовался таким успехом во время гастролей свердловчан, прошел у нас в театре всего несколько раз.

...В нашей режиссуре образовалось целое направление, приверженцы которого на словах считают себя самыми ретивыми поборниками системы Станиславского, а на деле низводят искусство режиссера-художника до ремесла «развешивающего». Отсутствие своего видения, понимания, умения

проникнуть в самую сердцевину драматического произведения у такого «развешивающего» заменяется словами о том, что «все должно быть так, как у автора». Особенно это удобно, когда имеешь дело с классикой или уже неоднократно ставившейся современной пьесой. Так возникает «комнатный реализм». Режиссеры этого, с позволения сказать, «направления» равнодушны и холодны к жизни, лишены творческого импульса и фантазии.

Вот и получается так, что в спектакле «Платон Кречет» в Ленинградском драматическом театре поистине героический монолог Христины Архиповны воспринимается, как рассказ о незначительном бытовом происшествии, усыпляющий, а не мобилизующий зрителя и действующих лиц. Самое же печальное, что подобное решение монолога, к сожалению, не только не выпадает из общего решения спектакля, но сливается с ним. Или вспомним, что талантливый Л. Любашевский, столь полюбившийся всем в роли Свердлова и недавно так выразительно сыгравший Селвина в «Тринадцати серебряниках» — спектакле, остро и глубоко, по-своему решенном режиссером Е. Гаккелем, — ничего не сумел сделать, встретившись с прекрасным материалом в роли Береста, и сыграл очередного банального и томительно-скучного «руководителя».

Произошло это потому, что в спектакле «Платон Кречет» не было яркого и ясного режиссерского замысла.

Говорят, правда всегда волнует. Мне думается, это неверно. Правда волнует тогда, когда она борется и побеждает в делах человеческих, превращая обычного человека в борца, героя. Раскрыты эту борьбу, довести ее до самого высокого звучания должен прежде всего режиссер, обостряя в спектакле столкновение противоборствующих сил.

В свое время в Театре имени Ленинского комсомола режиссер И. Чужой ставил спектакль «Без вины виноватые». Он решил его, как спектакль о перерождении Незнамова, как спектакль о борьбе за человека, стоящего на краю пропасти.

Режиссер ставил своей задачей обвинить не мать, а тех, кто доводит матерей до того, что они бросают своих детей.

В зависимости от образа Незнамова решались и все остальные образы спектакля. Это была смелая попытка большого художника по-своему осмыслить произведение Островского. Судя по тому, что говорилось и писалось после премьеры, попытка эта оказалась успешной. Более того, все критики сходились на том, что это — единственно верное современное прочтение пьесы.

А как превосходно умел определить и донести свою глубокую, всегда современную мысль-идею до актеров недавно умерший Владимир Платонович Кожич. Во всех его лучших работах, будь то «Мольба о жизни», «Земля», «Победители», «Живой труп», «Дон Сезар де Базан», главная тема — тема борьбы за человека — звучала всегда ясно, предельно выразительно, а главное — образно.

Я был еще молодым актером и только начинал свою профессиональную работу, когда в спектакле «Мольба о жизни» впервые встретился с Кожичем. В спектакле был занят и Б. Горин-Горинцов. Однажды он сказал мне: «Я работал со многими режиссерами. Знаете, чем от них отличается Кожич? Он не только видит мир, но видит его по-своему. Обычно, когда я беру роль, я сразу знаю, как ее надо играть. Режиссер с этим соглашается, что-то мне подсказывает и помогает доделать. А Кожич все мое представление перевернет и постепенно заставит идти к нужному ему финалу. Как идти — это он уже предоставляет зрелу, его фантазии. Поэтому в его спектаклях всегда очень трудно потом разобратся, что сделал режиссер и что — актер». Эти слова Б. Горина-Горинцова немедленно подтвердились. Я пришел на репетицию со своим готовым решением роли Готье: я считал его пассивным, расслабленным от голода, изможденным, падающим с ног. Кожич посмотрел и предложил мне играть Готье стремительным, с страшной силой рвущимся вперед, борющимся за будущее. Борьба за жизнь, счастье — так определил он лейтмотив поведения Готье, с остервенением молодого волка хватающегося за малейшую надежду. Это было значительно глубже, свежее и главное — ближе мне, чем то, что я придумал сам.

Я долго мечтал о роли Гамлета и даже репетировал ее в Ленинградском драматическом театре. Ставил спектакль режис-

сер Р. Суслович. У нас были свои мечты, свое видение, свое решение спектакля. Сейчас многие спрашивают меня, буду ли я играть Гамлета в Театре имени Пушкина? Сама по себе постановка этого вопроса, мне кажется, свидетельствует, что все мы привыкли к спектаклям без решений, без замыслов.

Спектакли Н. Охлопкова и Г. Козинцева — талантливые произведения двух настоящих художников. Но для меня в них много спорного. Как же я могу сыграть в одном из них Гамлета? Того Гамлета, которого люблю, о котором мечтаю!..

...Я думаю, что никто не обидится, если я скажу, что актерская труппа в Большом драматическом театре имени Горького значительно богаче и интереснее актерскими индивидуальностями, чем коллективы театров им. Ленсовета или им. Ленинского комсомола. И все же Н. Погодин отдает свою новую пьесу Г. Товстоногову, а не в Большой драматический театр имени Горького. Вряд ли это заслуга литературной части театра, сумевшей «вырвать» пьесу. Дело серьезнее — художнику Погодину близок художник Товстоногов. Ясность замысла, желание говорить со зрителем на своем языке отличают лучшие работы Товстоногова, привлекают к нему не только зрителей, но и драматургов, помогают театру формировать репертуар.

Именно работы В. Кожича, Г. Товстоногова, Н. Акимова должны были бы вдохновлять драматургов, раскрывать перед ними большие возможности нашего театрального искусства. Но таких работ в ленинградских театрах еще очень мало. Их должно стать значительно больше.

Сегодняшнее состояние ленинградской режиссуры, по-моему, не способствует энергичному развитию нашей драматургии. Это положение может быть исправлено лишь одним способом — художникам спешно следует обрести творческую смелость!

В. ЧЕСТНОВ, народный артист РСФСР.

ЛЕНИНГРАД.
«СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА»
10 декабря 1955 г. 3 стр.