

РЕЖИССЕРЫ и артисты должны постоянно и глубоко изучать наследие К. С. Станиславского. Это непреложная истина. Очевидно, не менее важно изучение режиссерского опыта

ДРАМАТУРГ — ЖИЗНЬ — ТЕАТР

ПЕРЕД ВСЕСОЮЗНОЙ КОНФЕРЕНЦИЕЙ РЕЖИССЕРОВ

Фамусова, то, как правило, и у режиссера, и у актера сразу же возникает какое-то масштабное образное видение, которое служит компасом с самого начала работы. С первых же чтиков, с

Вл. И. Немировича-Данченко, Е. В. Вахтангова, Вс. Э. Мейерхольда, А. Д. Попова, А. Д. Дикого и многих других мастеров театра. Режиссер должен уметь отобрать из этого бесценного груза мудрости то, что нужно ему сегодня в процессе репетиции, в работе над спектаклем.

Бесспорно, общая и сценическая культура режиссеров и артистов повсеместно выросла. Подтверждением этого является победное шествие шекспировских спектаклей по периферийной сцене, счастливая сценическая судьба таких пьес, как «Иркутская история», «Ленинградский проспект», «Совесть» и «Рассудите нас, люди!». Большим событием во многих театрах страны стали постановки «Третьей патетической» и «Океана». Разные режиссерские решения. Несхожие актерские индивидуальности. В каждом городе — своя Валька, свои Мартыановы, Забродины, Платоновы, и все дороги, все любимы. Повсеместный успех лучших пьес советских авторов убедительно свидетельствует об идейной и творческой зрелости большинства наших театров.

Однако количество новых значительных современных пьес еще очень невелико. А преобладание произведений на современную тему в репертуаре театров жизненно необходимо. Сопоставьте количество появляющихся новых ярких современных пьес с количеством новых волнующих спектаклей на современную тему — счет будет явно в пользу театра. Разве пьеса С. Алешина «Все остается людям» не стала событием в театральной жизни Ленинграда и Москвы именно благодаря яркому, талантливому воплощению образа Дронова Николаем Черкасовым и Василием Орловым? А ленинградская постановка «Сына века» Куприянова — это ли не доказательство силы театра!

Театр в работе над современ-

ной пьесой иногда поднимается над уровнем произведения. И ничего обидного в этом для драматурга нет. Просто взволнованный пьесой актер-гражданин может беспредельно увеличить силу эмоционального воздействия драматургического материала. Конечно, хорошо, когда пьеса, прежде чем стать явлением театра, становится явлением большой литературы. Но театр не может молитвенно замереть в ожидании совершенства. Это неизменно приведет к большим потерям. Мы, например, еще весной с интересом прочитали пьесу Лаврентьева «Чти отца своего». Тут бы и ставить. Но решили ждать осени: а вдруг появится лучшая пьеса. А осень оказалась в этом году не очень урожайной на драматургию. И начинаем мы работать над этой пьесой только сейчас, упустив большую часть активного сезона.

Работаем мы и над пьесой Петухова «К морю-океану», пьесой, на мой взгляд, острой и важной. Ее тема — борьба за нового человека, причем не только схватка между «чистыми» и «нечистыми», а и борьба с самим собой, преодоление тяжелого груза прошлого в самом себе. Нам думается, что в основном конфликте пьесы выражена глубокая вера автора в духовные силы советского человека, в моральное и нравственное величие нашего общественного строя.

И тут мне хочется вернуться к тому, с чего я начал. Конечно, и в этой нашей работе нам нужны, необходимы и Станиславский, и Немирович-Данченко, и опыт других прославленных мастеров. Но никакой театральный опыт прошлого и настоящего не заменит режиссеру и актеру знания жизни, глубокого гражданского ощущения жгучих проблем современности.

Прав был Вл. И. Немирович-Данченко, говоря: «Или не ставить пьесу, или проникнуться

автором». Конечно, первый толчок дает автор, но нужно помнить и другое утверждение великого мастера: «Жизнь должна быть самым первым источником сценического воплощения».

Работая над современной пьесой, режиссеры и артисты должны сравняться с автором в знании тех явлений жизни, которые отражены в пьесе. После того как пьеса выбрана, внимание режиссера должно быть направлено не столько на критику ее литературных недостатков, сколько на поиски своего теплого, человеческого, конкретного ощущения жизненного материала, легшего в основу произведения. Тогда литературно обобщенные образы начнут обрести плоть, родится чувство благодарности автору за возможность воплотить на сцене то, что глубоко волнует тебя в жизни.

В работе над современной советской пьесой мы иногда позволяем себе излишний скептицизм, мало влюбляемся сами и мало влюбляем актеров в автора, в его манеру, в его видение жизни. Порой мы готовы режиссерскую или актерскую «находку» выдать за откровение и тут же, походя, ядом иронии можем зачеркнуть большой труд автора. Преодоление недостатков пьесы должно совершаться с верой в талант автора, в его умение видеть и отражать жизнь.

Какое огромное значение в работе над современной темой имеет то, что Немирович-Данченко называл «правильно налаженной душой артиста». Он говорил: «Если подходить с большой идеей и возвышенно налаженной душой артиста, то мелочи отпадут и жизнь сама поможет создать высшее».

Жизнь. Нам кажется, что именно сама жизнь диктует новую методологию работы над современной пьесой. Когда начинаешь работать с актером над ролями Гамлета, Лира, Офелии, Хлестакова,

первых поисков простой логики действия все подчинено большой идее. В формуле «идти от себя» акцент сам собой переносится на слово «идти», и необходимость обязательного перевоплощения в образ становится стимулирующей силой. И здесь никому не придет в голову удовлетворяться «простотой», «органичностью». Никому не придет в голову выдавать свое привычное жизненное самочувствие и житейскую «правденку» за физическое самочувствие и эмоциональный строй образа.

Получив же роль никому не известных Петра, Андрея, Вали, Филиппа в современной пьесе, артисты зачастую откладывают поиски масштабного образного видения роли на заключительный период работы. Добрая треть времени тратится на установление элементарных истин житейского правдоподобия, на чисто рациональный разбор так называемого течения жизни. Все это делается с искренней верой в то, что путем этаккой «мирной» эволюции состоится «вращение» в образ. Хорошо, если это такие вышгородские роли, как Валя, Виктор, Сергей из «Иркутской истории» или Аничка, Платонов, Часовников из «Океана». А если роль не отличается броскостью, заразительностью? Вот тут-то и необходимо как можно глубже «нырнуть в жизнь», найти «корни» своего героя, увидеть его судьбу, проникнуться его муками, поверить в его реальное существование. В самой жизни, в запасы своих знаний и наблюдений нужно ощутить неповторимость своего героя.

Это в особенности важно усвоить молодым актерам, которые зачастую переходят из одной современной пьесы в другую. Обращаясь к молодежи, Немирович-Данченко говорил: «...Прекрасно и важно в нашем актерском искусстве — быть простым, идя «от себя». Но это у нас иногда становится самоцелью, и это неинтересно. Неужели зритель должен платить деньги за то, чтобы увидеть, как актер просто ходит по сцене?!». И далее: «никак нельзя создавать образ, если не знаешь, кто ты. И никак нельзя заниматься даже первой своей сценой, первым куском, не углубившись в анализ всей пьесы». Это и есть точный идейный прицел в работе, путь к подлинной гражданственности.

Немирович-Данченко говорил о социальном воспитании художника как о неременном условии любого художественного творчества. Его уважение к пьесе как идейной первооснове спектакля было беспредельным, даже если пьеса являлась первым робким шагом литератора в драматургию.

Дело чести театра максимально расширять круг авторов, пишущих о нашей современности. Я отнюдь не ратую за снижение требовательности к драматургам. Но я убежден, что искусственное сужение литературных симпатий обедняет театр, лишает его многих открытий. Вера в новую пьесу, в автора позволяет расширять возможности театрального искусства.

С. КАЗИМИРОВСКИЙ,
главный режиссер Русского республиканского драматического театра.

АЛМА-АТА.