

1 июля 1968 г.

О ПРИРОДЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ УСЛОВНОСТИ

Заметки режиссера

Одна из своеобразных черт Московского театра имени К. С. Станиславского — отказ от внешне правдоподобных, тщательно выписанных декораций, стремление к условному, лаконичному, изобретательному решению. За время гастролей коллектива в Свердловске наша редакция получила письма читателей с просьбой подробнее рассказать о театральной условности. Мы попросили главного режиссера театра В. А. Львова-Анохина ответить на письма через газету.

В РАЗНЫЕ эпохи развития театра существенно меняется представление о природе и мере театральной условности, о средствах театральной выразительности. Отмечу, что в одно и то же время существуют театры, предлагающие зрителю полярно различные формы театрального зрелища, — в наши дни существуют пленяющие жизненной достоверностью спектакли московского театра «Современник» и «Музейные», подчеркнуто традиционные представления «Комеди Франсез» театр «Кабуки» и бытовых театр Эдуардо де Филиппо. И вокруг всего этого ведутся горячие споры, дискуссии о поисках наиболее ярких средств театральной выразительности.

Великий реформатор русского театра К. С. Станиславский, борясь с рутинной на сцене, во многих спектаклях художественного театра добивался удивительной, скрупулезной правды времени, среды, быта; множество точно найденных бытовых деталей, жизненных подробностей создавали неповторимую атмосферу спектакля, ощущение, что вы побывали не в театре, а, как говорили многие зрители, «в гостях у сестер Prozоровых» или в имении героини «Вешнего сада» Раневской. И в том же Художественном театре происходили поиски других театральных форм — сказочные чудеса «Синей птицы» и «Снегурочки», символическое оформление «Гамлета» и «Жизни человека», знаменитые «сукна» «Братьев Карамазовых».

Именно в этом театре родилось понятие цельности спектакля, его единого художественного решения. Ученик Станиславского Вс. Мейерхольд, режиссер огромной фантазии и театральной эрудиции, вскрыв и развил по-своему приемы самых различных театральных культур, он доводил условность до масштабов невероятных образов гипербола, самых неожиданных театральных метафор. Евг. Вахтангов, тоже ученик Станиславского, а знаменитой «Принцессе Турандот» нашел новую правду театра, сломал каноны и штампы внешнего правдоподобия, бытоподобия, доказал, что можно

быть абсолютно естественным и правдивым в формах самой смелой и озорной театральной условности.

Нельзя закрывать глаза на то, что современный театр все чаще и чаще ищет выразительность театральной условности все меньше становится бытовых интерьеров, иллюзорных «задников» с изображением «настоящего» неба, моря или леса.

И тут дело не только в моде, как это кажется некоторым. В классических чеховских и горьковских спектаклях Художественного театра Станиславский и Немирович-Данченко добивались такой меры правдоподобия, жизненной достоверности, которая была для своего времени непревзойденной, неповторимой и поэтому неотразимо убедительной.

Теперь у театра появился могучий соперник — кино. Разве может театр соперничать с кинематографом в жизненной достоверности, подлинности, узнаваемости. Если театр еще способен воссоздать на сцене во всех подробностях комнату, где живет герой, то кино покажет и его город, и улицы, по которым он ходит, и автобус, в котором он ездит на работу, и т. д. и т. п. И все это будет действительно настоящим, неподдельным, подлинным. По сравнению со всем этим быт, созданный руками театральных декораторов, неминуемо покажется бутафорским. Но у театра есть свои неотъемлемые преимущества — возможность живых секунд слияния со зрительным залом, моментов подлинного «соприкосновения» актера и зрителя. Нельзя не задуматься над тем, почему прямое обращение актера в зрительный зал с экрана выглядит фальшивым, а в театре это часто кажется совершенно закономерным и органичным. Естественно, что театр все чаще и чаще прибегает к средствам открытой и праздничной театральной игры, ищет яркий театральный образ, который будил бы фантазию зрителя, давал бы пищу его воображению, делал бы его тоже творцом спектакля, а не его пассивным созерцателем.

Реалистически правдоподобное и достоверное

изображение жизни в искусстве только тогда подлинно и прекрасно, когда через него проступает и «тайно светит» представление художника о лучшем, совершенном мире, его надежда, боль, мечта об идеале. Мысль, идея, во имя которой поставлен тот или иной спектакль.

Вот почему для меня реализм неразрывно связан с ощущением поэтического театра, а это предполагает большую свободу в поисках неожиданной театральной формы.

Образ спектакля, мера его условности определяются в первую очередь природой пьесы, особенностями того или иного драматургического произведения. Наш театр имени Станиславского поставил пьесу М. Шатрова «Шестое июля». Автор назвал ее «опытом документальной драмы». Она написана на основе подлинных документов, подлинных событий. В ней господствует строгая правда факта. Это и определило ключ к ее сценическому воплощению — в спектакле появились две стенографистки как бы ведущие протокол событий. Предельный лаконизм постановки, оформления потребовал от актеров особой внутренней собранности, стремительности и остроты ритмов. Многие советовали пригласить в спектакль большую зрелищность, внешнюю приподнятость, предлагали пригласить «статистов» и построить широкие массовые сцены. Но все это противоречило бы эстетике спектакля, который по существу спорит с парадной, помпезной трактовкой историко-революционной темы.

Если такая пьеса как «Анна» М. Ганиной требует бытовых, характерных штрихов и деталей, то философская драма Ж. Ануя «Медea» толкает на поиски предельных сценических обобщений. Вся атмосфера спектакля, его «оформление» по сути дела создаются только светом, контрастами темноты и света, все мизансцены строятся вокруг сурового камня, то ли придорожного, то ли могильного. Во всем этом выражение одиночества Медea, ее отверженности, бездомности, ее трагической обреченности.

Иногда нас спрашивают — почему мы играем «Антигону» того же Ануя в современных костюмах? Ведь пьеса пересказывает содержание древнего мифа, события далекой античности. Но именно «пересказывает», пересказывает современным языком. Это становится понятным, если вслушаться в текст пьесы: «Саари мне чашечку кофе», — говорит

Антигона кормилице, «он отошел в угол комнаты и закурил сигарету», — рассказывает Креон о Полинике и т. д. Разве все это вяжется с античными тогами и хитонами? «Ты восхищалась их первыми длинными брюками, их первыми попытками курить», — говорит Креон Антигоне о ее босяках. Ведь автор делает это не случайно, ему нужны здесь эти «длинные брюки», а не складки античных одежд.

А как родилась форма спектакля по мудрой и поэтичной сказке Экзюпери «Маленький принц»? Художественная ткань этого произведения настолько хрупка, что ее прямое воплощение в театре было бы невозможным, почти оскорбительным, все «чуждое» привычной театральной сказочности казались бы грубыми. Нельзя впрямую, по законам обычного сценического «перевоплощения» играть «Маленького принца, летчика, Лису, Цветок и т. д. И вот в спектакле появилось семь гримированных столиков, за которыми сидят, словно завороченные мыслями Экзюпери, актеры. Они выходят на сцену, чтобы поделиться ими со зрителем. Ради этих мыслей на глазах у зрителя они как бы импровизируют этот спектакль, взволнованно и чуть иронично разыгрывают эту чудесную философскую сказку. Не может быть условности ради условности, та или иная форма спектакля рождается прежде всего мыслью и стилем пьесы, тем или иным замыслом спектакля.

В последнее время мы все чаще и чаще слышим выражение — «решил» спектакль, «решил» образ, роль. Мы говорим, как интересно решает Г. Товстоногов «Мещанин» Горького, как своеобразно решил тему «Спартак» балетмейстер Ю. Григорович и т. п. Это хорошее выражение, верная формула — в ней есть ощущение творческой принципиальности, мужества, смелости. Ведь в самом деле, для того чтобы найти новое, свое решение, нужно решиться отвергнуть проторенные пути, решиться на поиск, на риск, на дерзание.

А без этого нет настоящего искусства, настоящего театра.

Б. ЛЬВОВ-АНОХИН.