

15 НОЯ 1959

5

ТЕАТР И СОВРЕМЕННОСТЬ

От замысла — к пьесе

Завтра, 16 ноября, в Москве открывается X съезд Всероссийского театрального общества. В центре внимания съезда будет проблема отображения нашей героической современности на сцене. В работе съезда примут участие драматурги, режиссеры, артисты, театральные художники и критики.

Сегодня мы публикуем высказывания ряда театральных деятелей по волнующим их вопросам.

НАШИ репертуарные запросы удовлетворить нелегко. В Москве работает более двадцати театров. Каждый из них рассчитывает поставить не менее трех современных советских пьес, причем хороших пьес. Получается, что нам только для Москвы нужно почти шестьдесят оригинальных пьес ежегодно. Каждому понятно, что это почти неосуществимая идиллия. А если взять в расчет и семь драматических театров Ленинграда, которые не желают повторять постановки московских театров, да прибавить к ним периферийные театры, мечтающие о самостоятельности, то простые арифметические числа примут космический характер.

Какой же выход можно найти из этого положения? Ясно, что никакие инстанции и комиссии по драматургии нам не найдут его. А выход искать надо. Искать всем вместе, и для этого мы должны использовать все возможности, и в том числе высокую трибуну предстоящего X съезда ВТО. Потому что жизнь в каждом театре продолжается, потому что зритель требует новых постановок, артисты — новых ролей, театр должен выпускать премьеры за премьерой... Иногда нам кажется, что выход найден — все театры выполнили свои планы. И только на летних гастролях, когда в одном городе сталкиваются, например, пять постановок пьесы «Когда цветет акация», а в другом — шесть «Сыновей века», то рассеиваются иллюзии, становится грустно и артистам, и зрителям.

Где же истинный выход? Разумеется, в работе театра с автором, в настойчивых поисках каждым театром своего и своих авторов. Об этом писали и говорили без конца. И, несмотря на это, все запутаннее становятся дискуссии о том, что же такое работа театра с драматургом.

Б. Емельянов в статье «Нужен ли театру завлит?» (журнал «Театр», № 10, 1959 г.) очень остроумно и не без сарказма высмеивает процесс работы театра с автором средней, заурядной пьесы, показавшейся в момент репертуарного простоя актуальной и нужной. Подобный процесс нам всем хорошо знаком. Вся эта кричалка от восхищения к общему отрицанию вызывает воспоминания, наполненные горечью и грустью. Выбывает и хуже. В моей собственной практике был случай, когда в период работы над пьесой актуальная проблема настолько изменилась в самой жизни, что к премьере оказался прав отрицательный герой, а все положительные герои, которые упорно боролись с отрицательным и в конце концов перевоспитали его, оназились неправы и потерпели фиаско вместе с автором и с нами.

Глубоко прав Б. Емельянов, когда он на примерах из истории театра показывает, что настоящее содружество автора с театром может состояться на основе полноценной и законченной драматургии. Работа Чехова и Горь-

кого в Художественном театре была подлинным творческим сотрудничеством, построенным на большом взаимном уважении драматургов и деятелей театра, а не грубым вмешательством театра в дела писательские и наоборот, как это частенько случается у нас. На первый взгляд кажется, что так проще. «Подумаешь, взять хорошую пьесу и поставить. А где активная роль театра?» — могут возразить нам. Нет, возразим мы, верно найти своего автора, верно выбрать пьесу, отвечающую творческому направлению театра, верно распределить роли, наконец, найти единственно верное режиссерское решение, наиболее полно отвечающее замыслу драматурга, — в этом по существу и заключен весь смысл сотрудничества театра с автором. Вульгарное и иждивенческое понимание этой проблемы привело к тому, что мы часто слышим от авторов: «Я написал первый вариант пьесы и хочу поработать с театром». Пожалуй, ни в одной другой области творчества такая постановка вопроса невозможна. Автор может написать неудачно, плохо, может сделать десятки вариантов, но в театр он должен нести законченную, по его мнению, работу, нести пьесу, а не вариант.

Если говорить об идеальном положении вещей, Емельянов прав. Если он высмеивает работу театра с автором посредственной пьесы, где пролог можно поменять местами с эпилогом, передавать реплики одного действующего лица другому, — он тоже прав. Но в качестве единственного примера работы театра с драматургом автор статьи в журнале «Театр» приводит типичный случай конъюнктурного выбора пьесы, правда, случай довольно распространенный и знакомый каждому практику театра, но далеко не единственный.

Но как быть, если с самого начала театр по существу увлечен произведением молодого автора? Как быть, если произведение незрело, незаконченно, но если в нем явно ощущается биение подлинной жизни, умение видеть жизнь, слышать ее язык, видеть характеры людей? Пусть произведение спорно, незрело, но театр не может пройти мимо, не имеет права оттолкнуть способного начинающего драматурга с пьесой, пусть незаконченной, но талантливой и живой. Тут театр действительно может помочь. Тут весь опыт театра и его режиссуры должен быть направлен на сохранение своеобразия молодого автора, и, главное, на то, чтобы суметь заставить его продолжать работу, развивать те хорошие тенденции, которые заложены в этом, именно в этом конкретном произведении. Часто и в таком случае могут быть неудачи. Что ж, от них никто не застрахован. Но в основе этой работы лежит искреннее

увлечение, а не головной холодный расчет. И тут можно привести примеры из истории. Широко известен тот факт, что Вс. Вишневский принес режиссеру Вс.

Г. ТОВСТОНОГОВ,
народный артист СССР,
лауреат Ленинской премии

Мейерхольду пьесу, которая состояла из 6—7 страниц на машинке и называлась «Последний решительный». Сейчас «Последний решительный» входит во все академические издания советской драматургии и имеет размеры «нормальной» пьесы. Автор принес замысел, принес доказательство своего умения воплотить этот замысел, принес свою манеру, свои художественные приемы, которые наиболее точно выражали новое содержание и революционную идею будущего произведения. Что из того, что пьеса была не закончена в момент первой встречи автора с режиссером? Главное в том, что они нашли друг друга и сумели довести свое дело до конца.

Примерно то же самое было с «Бронепоездом» Вс. Иванова, когда Художественный театр предложил автору сделать пьесу из повести и оказался прав как нельзя больше. Поэтому нельзя схоластически ограничивать какими бы то ни было нормативами работу театра с авторами. Тут важно оградить творческое начало от дельцеского, ремесленнического подхода. Тогда не будет почвы для выдуманной борьбы режиссера и драматурга за приоритет. Давно стало истиной, что основа театра — пьеса, которая может существовать и без сцены как произведение литературы. Именно драматургия диктует законы театру и новые формы выразительности. Однако эта выразительность не может стать сценической выразительностью без вмешательства театра, режиссеров и артистов. Но драматург может быть новатором, даже если он принесет в театр пьесу незаконченную и там найдет интерпретаторов своего замысла, соратников в борьбе за воплощение своей художественной идеи. Иначе нам предстоит пассивное ожидание или же сочинение пьесы собственными силами всех работников театра, желающих принять участие в столь рискованном предприятии, предложенном отчаявшимся в поисках выхода Емельяновым.

Возможно, что какая-то группа артистов сумеет сочинить пьесу. Правда, пример с арбузовской студией не слишком типичен, потому что подавляющее большинство артистов студии были тогда

скрытыми драматургами, а теперь стали драматургами явными. Правда, они лучше знают природу театра, чем многие другие драматурги, но предпочитают индивидуальное сочинение пьес коллективному. Но предположим, что в каком-то театре артисты сочиняют общими усилиями пьесу. Значит ли это, что каждый театр, каждый актерский коллектив в состоянии это сделать? Сомнительно. Это тем более сомнительно как выход из общих репертуарных трудностей. Было бы неверно ссылаться в данном случае на Художественный театр. На мой взгляд, там происходило нечто совсем обратное сочинению пьес своими силами. Это, импровизации, временная замена авторского текста своими словами — все это было направлено к одной единственной конечной цели: к наиболее точному выражению авторского текста, к воспроизведению его единственно верного звучания, к проникновению в суть авторского замысла. Этот временный отход от прямого заучивания текста был лишь одним из способов вскрыть «подводное течение», второй план пьес, способом вживания в заданную роль. Характер подобной импровизации тем и отличается, скажем, от импровизации комедии дель-арте, что она строго ограничена автором пьесы и направлена, если так можно выразиться, невширь, а вглубь.

Пусть нам принесут хорошую законченную пьесу или одну страницу талантливого замысла — мы возьмемся за эту работу.

Почему, например, театры охотно включают в репертуар пьесы Виктора Розова? Потому что Розов открыл свой путь в драматургии, потому что его талант открыл новое в нашей жизни.

Самое страшное для нас — средняя, унылая пьеса, где можно дописывать и переставлять картины, на премьеры которой обезличенный автор делает вид, что «все так и было». Именно такой случай Б. Емельянов взял за отправную точку своей статьи. Практика неудовлетворенного завлита закрыла путь к постижению объективной истины. А истина добывается обширной практикой неудач и неожиданных открытий, явных успехов и разочарований. Многообразны пути к созданию хорошего спектакля на современную тему. Нельзя строить догмы и давать рецепты. Особенно в тот момент, когда работники театра ищут, когда ни одна удача на этом пути не укладывается в канонические рамки, а неудачи уничтожают иллюзии конъюнктурщиков в драматургии и в театре.