

О смелости режиссера

Г. ТОВСТОЯНОВ

Судьба молодого режиссера А. Белинского после окончания Ленинградского театрального института сложилась как будто удачно. Один за другим он поставил на сцене ленинградских театров два спектакля — «Студент третьего курса» и «Честь смолоду». Оба они получили удовлетворительную оценку, все в них было «правильно», спектакли посещались зрителями.

Однако творческая индивидуальность молодого режиссера почему-то не заинтересовала ни один ленинградский театр.

Почему? Потому что жизнь в этих спектаклях была передана внешне, скучно, неглубоко. Индивидуальность молодого режиссера отсутствовала в его первых работах, им не хватало своеобразия, собственной творческого почерка. Все было слишком гладко и... совсем неинтересно. В последующих же своих работах («Кто смеет» и «В добрый час!») А. Белинский проявил и темперамент и умение воплотить на сцене свое понимание произведения.

К сожалению, сказанное о Белинском можно было бы с полным правом сказать также и о некоторых других молодых режиссерах, начинающих так же благополучно, но серо, неинтересно. Следя за их работами, поневоле задумываешься о причинах замедленного роста молодых режиссерских кадров в наших театрах.

Ежегодно наши театральные вузы выпускают большое число молодых режиссеров. Почти всем им предоставляется возможность самостоятельной работы в театре. Но как редко молодые режиссеры заявляют о своем существовании ярким и волнующим спектаклем, как медленно и неуверенно идут они по пути овладения сложным и ответственным мастерством режиссуры!

Посмотришь иногда на спектакль, поставленный молодым режиссером, и не веришь в самую молодость автора спектак-

ля, так «немолодо» все в этом спектакле. Активные, горячие на дискуссиях и совещаниях по обсуждению чужих работ, прекрасно разбирающиеся в теоретических вопросах искусства, эти режиссеры превращаются в «молодых старичков», как только остаются наедине с пьесой и артистами!

Во многом это явление объясняется методом обучения и воспитания молодых режиссеров в институте, а в дальнейшем — и в театре. То, что К. С. Станиславский открывал в течение всей своей жизни, то, что он познавал в каждой новой своей работе, то, что до сих пор еще не до конца освоено опытными и старейшими мастерами театра, то есть все огромное наследие К. С. Станиславского предстает в институтских стенах перед нашими молодыми режиссерами как бы в готовом виде, в качестве некоего простого «рецепта», с помощью которого можно изготовить любое блюдо! Так создаются абстрактные понятия «правды», «логики», которые как бы извне вносятся режиссером в любое произведение, независимо от его жанра, его природы, его стиля, его особенностей. Так изготавливаются похожие друг на друга, мнимо благополучные, безрадостные спектакли.

Казалось бы, именно молодежи должны быть свойственны такие качества, как смелость и творческий темперамент. Поныты были бы какие-то их срывы, крайности и даже профессиональные ошибки, лишь бы в их спектаклях видна была индивидуальность, стремление сказать свое собственное слово о жизни, выразить свое собственное понимание «Бесприданности» или «Разлома», «Мещан» или «Любови Яровой». Ошибки на этом пути легче исправить, чем на более «гладком» и, конечно, гораздо более опасном пути подражания абстрактной и поверхностной «правде». Ведь без творческой смелости нет праздника в театре, нет подлинного удовлетворения ни для тех, кто создает произведение искусства, ни для тех, ради кого оно создается.

Это относится и к молодым и к «старым» работникам советского театра.

Мы начали разговор о молодежи, ибо она — наше будущее, будущее советского театра. Но обратимся к его настоящему, поговорим о сегодняшнем дне режиссуры, посмотрим на спектакли, выпускаемые иными мастерами, на творческое лицо некоторых наших коллективов.

Мы убеждены, что только смелость, связанная с творческим риском, может привести театр к выполнению своего прямого долга — созданию спектаклей ярких, глубоких, волнующих зрителей своей жизненной правдой, значительностью и глубиной своих мыслей. И напротив, перестраховка почти всегда приводит в театре к появлению тусклых и серых, «благополучных» постановок, за которые становится как-то стыдно, неловко.

Соплосю на примеры, взятые из жизни нашего ленинградского театра — Театра имени Ленинского комсомола.

Одной из больших неудач явилась для нас постановка спектакля «Донбасс». Произведение Б. Горбатова «Донбасс» по-настоящему взволновало театр. Актеры увидели в нем близких себе советских людей, почувствовали в нем волнующую атмосферу труда, и коллективу активно захотелось воплотить этот материал на сцене. К сожалению, нам не удалось преодолеть драматургические недостатки инсценировки. И поэтому, хотя в спектакле были и живые образы и яркие сцены, в целом он не удался. Но неудача эта была не бесплодна. Она навела нас на правильные, нужные размышления, так как сама работа над романом Горбатова лежала в фарватере основных творческих исканий театра. При всех своих слабостях спектакль «Донбасс» оставил по этому поучительный след в жизни театра. Иначе обстояло дело с пьесой Ю. Чепурина «Совесть».

Когда театры долго испытывают недостаток в пьесах, происходит явление, очень опасное для творческого развития каждого театрального коллектива. Стоит появиться любой хорошей или даже просто приличной пьесе, как все театры «набрасываются» на нее, не учитывая при этом ни особенностей своего творческого почерка, ни стиля данной пьесы. Отсюда частые несовпадения художественной манеры писателя и театра, отсюда же обезличивание коллективов, а в результате — серые, скучные спектакли.

Теперь нам со всей очевидностью ясно,

что пьеса «Совесть» всем своим художественным строем не отвечала стилю, лицу театра, несмотря на свои несомненные драматургические достоинства. Появление этой пьесы в репертуаре театра было незаконно. И поэтому театр при воплощении пьесы на сцене был по существу пассивен. Ему нечего было сказать этим спектаклем.

Если мы не стыдимся неудачи с «Донбассом» и очень хотели бы довести работу над пьесой и спектаклем до конца, то нам до сих пор неловко за спектакль «Совесть», потому что мы подошли к постановке пьесы Ю. Чепурина равнодушно, бесстрастно, как к очередному «проходному» спектаклю, который не принес ни зрителю, ни нам самим ничего, кроме разочарования, до такой степени он был «благополучно холодным» и скучным.

История со спектаклем «Совесть» — отнюдь не исключительное явление в работе театров. Это пример самого распространенного и самого опасного проявления нетребовательности, потому что за такие спектакли особенно не ругают, их просто не замечают, а иногда даже хвалят, пока спектакль «сам собой» не сходит с репертуара по очень простой причине — за отсутствием людей в зрительном зале.

Если проследить за репертуаром ленинградских театров, то в каждом из них имелись или имеются подобные примеры: «Свадьба с приданым» в Театре имени Ленинского комсомола, «Измена нации» в Театре имени А. С. Пушкина, «Домик на окраине» в Большом драматическом театре имени Горького и другие. Все эти спектакли объединяют именно те признаки, о которых мы говорили выше.

Настоящий успех, настоящее творческое удовлетворение приходит тогда, когда театр работает смело, увлеченно, до конца веря в пьесу, до конца отдавая все свои силы и мысли каждой репетиции, каждому спектаклю. В этом случае творческий подход, творческая смелость неизменно приводят к верному решению основных творческих вопросов в практике театра, приносят ему успех.

Но, конечно, сама по себе смелость еще ничего не решает. И поэтому нам кажется, что абстрактный призыв к «смелости вообще» таит в себе некоторую опасность. Нам кажется, следует разобраться в том, что такое подлинная смелость и смелость мнимая, что такое подлинное новаторство и новаторство ложное.

Мы не беремся, конечно, в пределах одной статьи до конца разобраться в этих

вопросах. Но мы уверены, что вся практика советского театра поможет нашим читателям внести необходимую ясность в эту область.

За последнее время у нас в Ленинграде хотя и приглушенно, но все-таки достаточно определенно прозвучала странная попытка упрекнуть К. С. Станиславского в том, что его теория и его метод ограничивают простор фантазии «других» школ, «других» направлений, мешают проявлению творческой смелости и инициативы отдельных художников.

Это, конечно, еще одно доказательство того, что подлинное овладение методом К. С. Станиславского подчас подменяется у нас его примитивным, вульгарным истолкованием.

Мы не будем сейчас защищать систему Станиславского, приводить примеры из его собственной практики. В этом нет необходимости. Система Станиславского — ключ к раскрытию произведений, самых различных по своему характеру, пути к роли, к сценическому образу для артистов самых различных индивидуальностей. Главное, чему учит всех нас Станиславский, — это постоянное следование правде жизни и постоянная повышенная требовательность к себе, к своему труду, умение прощать беспринципность и приспособленчество, творческая смелость.

В то же время иногда, слушая абстрактные призывы к смелости, мы забываем о тех границах смелости в решении драматургического произведения, которые ставятся самым этим произведением. В каждом большом драматургическом произведении существует авторская заданность, которая как бы ограничивает наши возможности, но лишь познав которую мы обретаем право на истинную, подлинно плодотворную смелость. Не считаясь с этими границами, отбрасывая их, тоже очень легко прослыть смелым. Но так же легко, идя по этому пути, прийти к искажению произведения и очень трудно добиться наиболее полного, глубокого, яркого и действительно новаторского раскрытия его существа.

То, что мы читаем о постановке хотя бы шекспировского «Короля Лира» на Западе, — ведь это тоже своего рода «смелость», но смелость, выходящая за пределы смысла, заданного автором, искажающая самую идею произведения. И поэтому она в конечном счете перестает быть подлинной творческой смелостью. Ничего, кроме негодования и возмущения, подобная «смелость» вызвать не может.

Конечно, сознательное или явное искажение самой идеи драматургического произведения давным-давно немислимо в советском театре. Но все еще реально опасность нарушения художественного строя произведения, его системы образов, авторского стиля, что в итоге приведет если не к искажению, то к смешению идеи. Речь идет о том, что в стремлении быть смелым и оригинальным режиссер может просмотреть то, что составляет существо художественной ткани данного произведения, его своеобразие и его неповторимость.

Творческую радость приносит только смелость, которая основана на верном и глубоком эмоциональном, творческом познании произведения. Становится легко, свободно и радостно работать над произведением, когда его границы, его пределы ясны, и чем они яснее, тем больший простор получает наша собственная фантазия, направленная влюб, а не впрямь.

Иногда кажется, что если пьеса хороша, достаточно лишь идти за автором — спектакль получится, мол, сам собой. Это — ошибочное мнение. Творческая активность режиссера и всего коллектива — главное условие создания интересного спектакля. А эта активность возникает, когда мы любим произведение, когда мы знаем, что хотим сказать своим будущим спектаклем.

Некоторые драматурги упрекают нас, режиссеров, в том, что мы не принимаем к постановке их пьесы, которые «не хуже других», в которых имеется правильная тема и вообще «все на своем месте». И порой трудно бывает объяснить драматургу, почему у режиссера, у театрального коллектива в целом не возникает «аппетита» к пьесе, почему ее умерительная «правильность» не вызывает горячего стремления воплотить пьесу на сцене театра, не будит фантазии художника, не заставляет его более внимательно, более жадно вглядываться в явления жизни.

Мы хотим, чтобы у режиссера в процессе работы над спектаклем были трудные, беспоконные, может быть, мучительные творческие дни, которые он проводил бы, изыскивая пути воспроизведения на сцене того могучего художественного образа, который заложен в пьесе. Именно в этом залог верного раскрытия идейного содержания настоящего произведения искусства.

ЛЕНИНГРАД.

«СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА»

28 апреля 1955 г.

3 стр.