

СЕГОДНЯ мы публикуем статью главного режиссера Ленинградского Большого драматического театра лауреата Ленинской премии народного артиста СССР Г. Товстоногова, которая является авторским изложением доклада, недавно прочитанного им на творческой конференции Ленинградского отделения ВТО, посвященной проблеме «Художественная выразительность спектакля на современную тему».

Думается, статья представляет интерес для театральной общественности, хотя и содержит отдельные спорные положения.

О НОВОМ — ПО-НОВОМУ

Г. ТОВСТОНОГОВ,
народный артист СССР

ЕСЛИ БЫ возможно было проверить впечатления двадцатилетней давности, вновь увидеть спектакли, актеров, поразивших некогда наше воображение, то каждого из нас постигло бы глубокое разочарование. То, что когда-то казалось нам сложным и страстным, мудрым и трепетным, показалось бы теперь элементарным, наивным и, может быть, даже смешным.

Мы меняемся, а память фиксирует ощущения, испытанные нами, когда мы были не теми, что сейчас...

Кино с неумолимой жестокостью показывает происходящее в нас перемены. Много лет назад американский фильм «Большой вальс» произвел на нас огромное впечатление. Сегодня «Большой вальс» — названная сентиментальная картина. Лет двадцать пять назад австрийская кинозвезда Франческа Гааль единодушно была признана выдающейся актрисой. Посмотрите ее сейчас, и вы убедитесь, что сегодня Франческа Гааль ничем нас поразить не может.

Никто не подвергает сомнению величие русской артистки Марии Николаевны Ермоловой, но никому из нас не удастся сколько-нибудь приблизиться к ощущению этого величия, слушая ее голос в записи. Если даже сделать скидку на несовершенство записи, скидку на то, что Ермолову надо смотреть и одновременно слушать, то все равно разочарование будет. Снимает ли это что-нибудь с величия Ермоловой? Означает ли это, что слава Ермоловой мнима, что восторги зрителей «Овечьего источника», «Уриэля Акосты» или «Орлеанской девы» были неподлинны, а гениальность актрисы преувеличена? Конечно, нет! Но будь Ермолова жива сейчас, она играла бы иначе... Способы, которые она использовала полвека назад, сегодня уже устарели.

Выразительные средства театра, как и живые люди, умирают, стареют, рождаются... Ход событий общественной жизни меняет зрителя, меняет их восприятие искусства и должен менять выразительные средства театра.

Более полвека назад такой пересмотр выразительных средств театра произошел — возник Московский Художественный театр.

История театра восстановила картину борьбы МХТ за новое, но и сейчас трудно до конца осознать величие и смелость его подвига. Вспомним две «Чайки»: «Чайку» в императорской «Александринке» и «Чайку» в Художественном театре. Конечно, зная, как гениальны были К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко, как талантливы были их ученики и воспитанники, многим теперь ничто не кажется странным. Но тогда, в конце XIX века, они еще этого не успели доказать. Противниками же молодого Художественного театра были прославленные артисты императорской сцены.

Сила нового опрокинула старое. Возникла новая система выразительных средств, и старый Малый театр, а за ним и вся огромная театральная Россия пошли на выучку к молодежи...

Прошли годы, десятилетия. Художественный театр одержал блистательную победу. Он вошел в мировую историю театра. Мы вечно будем благодарны ему. Несколько поколений воспитано на спектаклях МХАта, в его многочисленных студиях. И как это ни печально, но надо прямо сказать, что сегодня Художественный театр перестал быть эталоном прекрасного в жизни современного советского театра. МХАТ постарел, потускнел, остановился. Это печально, но закономерно. Это неизбежная диалектика процесса. Такое переживал в свое время и Малый театр, и театр Французской комедии. Такое происходило и с более «молодыми» театрами — Камерным, Театром сатиры, Ленинградским БДТ им. Горького...

На историю не надо обижаться. История неумолима. Можно понять законы истории, но изменить их нельзя... Средства выразительности театра, найденные когда-то, постепенно становятся традицией и препятствуют движению дальше, вперед.

Я ничего не хочу предвещать Художественному театру; возможно, ему предстоит прекрасное будущее. Придут новые творческие силы, и под белой чайкой старого МХАта зацветет новая жизнь. К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко это отлично понимали, создавали новые студии, воспитывая творческую смену.

Говоря о МХАте, отнюдь не следует иметь в виду великие открытия, сделанные К. С. Станиславским, и его систему. Законы творчества, открытые Константином Сергеевичем на опыте Художественного и всего мирового театра, как законы Ньютона и Кеплера, Павлова и Сеченова, вечны. Они вечны, потому что каждый раз в новых условиях, в новом зрительном зале они вновь открываются, вновь применяются и вновь рожают новые средства художественной выразительности.

...Было время, когда система Станиславского внедрялась в театре приказом. Я сам видел приказ, которым директор вменял в обязанность режиссера работать с такого-то числа по системе Станиславского. Наверно, поэтому кое-кто на Западе отождествляет систему Станиславского с культом личности Сталина...

СОВРЕМЕННЫЙ театр может быть построен только на прочном фундаменте системы К. С. Станиславского. Все лучшее у Вахтангова и Мейерхольда, у Марджанова и Дикого, Михаласа и Попова подтверждает правоту великого учения Станиславского. Без «системы» мы никуда не денемся, потому что «система» — закон актерского творчества. Не надо только ставить знак равенства между учением К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко и каждой премьерой нынешнего МХАта.

Может быть, пора согласиться, что кончилась монополия на заветы К. С. Станиславского?

Наше время требует нового стиля актерской игры. На основе гигантского опыта Художественного театра возникает новое, «старая» система К. С. Станиславского дает новые творческие плоды. Попытаюсь назвать те черты нового, которые мне кажутся здоровыми и которые имеют перспективу роста. Наверное, многого я еще не увидел, не заметил, многому сегодня еще невозможно дать определение.

Где проходит рубикон между старым и новым в искусстве? Почему порой актер, казалось бы, и правдивый, и простой, не волнует, не будоражит зрителя? В чем приметы нового, современного в актерской игре?

Главный признак современного стиля, по определению Вл. И. Немировича-Данченко, есть мужественная простота.

А что такое «мужественная простота»? — Огромная эмоциональная напряженность при внешней сдержанности.

Это бесспорное для многих определение вызывает у некоторых критиков и режиссеров сомнение. Они возражают примерно так: «Почему это в эпоху, когда мы подходим к коммунизму, советский человек должен сдерживать свои чувства? Напротив, есть все основания, чтобы эти чувства не сдерживать. Ведь чувства гордости за свою Родину, радости труда, ненависти ко всему враждебному, косному — прекрасные чувства. Почему надо их стесняться? Человек стал хозяином жизни, он имеет право на прямое, открытое, свободное выявление своих чувств. Сдерживать надо только мелкие чувства зависти, корыстолюбия, чревоугодия и т. д.»

Оппоненты изложенного выше положения понимают сдержанность чувств как измельчение этих чувств, а само чувство путают со способом его выражения.

Я не был свидетелем прибытия Гагарина в Москву из исторического путешествия в космос. Как и многие миллионы людей, я сидел у телевизора и видел, как это происходило. Сцена встречи Юрия Гагарина еще раз убедила меня в правильности формулы Вл. И. Немировича-Данченко — советский человек сдержан в выявлении своего чувства.

Припомните... Когда Гагарин вышел из самолета и направился к трибуне для рапорта, внешне это выглядело регламентом обычного рапорта, такого же обычного, как, например, ритуал смены караула. Но какая за этим спокойствием чувствовалась огромная эмоциональная напряженность!

Вспомните, как Никита Сергеевич Хрущев обнял Гагарина. Разве он и Гагарин внешне выражали бурную радость? Но у всех нас увлажнились глаза, когда Н. С. Хрущев смахнул слезу. Да и смахнул он ее незаметно для окружающих. Телевизор сделал эту слезу достоянием миллионов.

Казалось бы, сцена встречи первого сына Земли, побывавшего в космосе, давала повод для наиболее открытого выражения чувств. Радость и гордость переполняли сердца героев дня. Но этими героями были глава огромного государства, притом очень простой человек, и такой же скромный герой-космонавт. Если в театре нужно было бы сыграть эту сцену, то от актеров надо требовать максимального приближения к тому, как это было на самом деле.

Особенность существования современного актера на сцене

— в умении быть точным и кратким. Мы идем все к большему и большему лаконизму. Это можно заметить во всем. Вспомните диалоги в романах Писемского или даже Гончарова. Реплики героев измеряются страницей, минимум полустраницей. Современный диалог Тендрякова, Антонова, Хемингуэя — по два слова в строке. Это, конечно, внешний признак, но тем не менее очень существенный. Двумя словами можно сказать современному читателю очень многое. Современный читатель, как и зритель, очень многое знает сам. У него отличное воображение. Он легко и просто досказывает за автора. Ему ничего не надо вдалбливать. И дело, конечно, не в объеме романа или пьесы, а в емкости. Грустный афоризм «жена — есть жена» у А. П. Чехова более емкий, чем вычеркнутый автором монолог.

У героев Чехова многословие — признак характера, не больше. У многих современных авторов многословие идет от недоверия к себе, артистам, зрителям. Я бы сказал, что хорошие писатели пишут сейчас по методу физических действий Станиславского.

В современной литературе и современном театре происходят схожие процессы поисков новых выразительных средств, и в театре мы должны все меньше описывать, объяснять, подсказывать результат, а все больше создавать догадку о происходящем в сознании зрителя.

Современный артист обязан непрерывно как бы задавать зрителю загадки, которые он должен разгадывать. Процесс «отгадывания», решения задач интересует зрителей больше, чем результат. Если же артист дал себя опередить, и зритель понял все раньше чем артист это сыграл, — способ его игры — архаический способ. Артист всегда обязан быть впереди зрителя. Если зритель его обогнал, действие остановилось, спектакль кончился. «Поддавки» — не игра, а забава...

Слово «лаконизм» тоже почему-то многих пугает. Не понимаю, почему лаконизм кому-то страшен и чем он, собственно, плох? Тем не менее появились люди, объявившие лаконизм и лаконичность влиянием буржуазного искусства и западной модой. Я не могу с этим согласиться. Лаконизму нас учили Пушкин и Чехов. Лаконичными были Родэн и Микельанджело, Гаршин и Маяковский. Доказывать, что краткость, экономия — закон всякого искусства, — такое же злободневное занятие, как,

(Окончание на 4-й стр.).

«СОВЕТСКАЯ
КУЛЬТУРА»

9 декабря 1961 г. 3 стр.

О НОВОМ-ПО-НОВОМУ

(Окончание.)

Начало на 3-й стр.)

скажем, добывание огня трением...

Лаконизм никем не изобретен. И прописывать его по ведомству загнивающего искусства Запада заинтересованы только болтливые, страдающие недержанием речи ремесленники. Как-то даже стыдно тратить время на споры о премуществвах ракеты над пишалью... Как-то неловко напоминать иным критикам, что после изобретения Кириллом и Мефодием азбуки прошло немало столетий...

Опасения, что зритель чего-то не поймет, желание все на свете ему разъяснить, разжевать и втолковать идет от недоверия к зрителю, от непонимания того, что сегодня представляет зрительный зал. Нелзя ориентироваться на некоего ограниченного зрителя. Только тогда мы сможем по-настоящему взволновать зрителя, когда поставим его перед собой как равного.

Лицо современного артиста может быть и непроницаемым, но зрители непременно должны догадаться, что происходит в его черепной коробке. Внешне можно оставаться одним и тем же, играя миллионера и каменщика. Но, по существу, они должны быть предельно разными. Каким способом этого достичь? Способом думать, способом видеть окружающий мир. Именно эта кажущаяся непроницаемость замечательного французского актера Жана Габена и создает огромную эмоциональность.

Умение думать на сцене — редкий дар. Понять не то, что артист говорит, а то, чего он не говорит, понять, о чем он молчит, что думает, — настоятельная потребность современного зрителя.

Вот поэтому в последнее время «говорящего молчания» становится все больше и больше.

Паузы и ремарки расширились за счет диалогов и монологов. Паузы у Чехова объясняют смысл порой ничего не значащих без этой паузы слов...

Открытые А. Д. Поповым «зоны молчания» есть прямое развитие принципов А. П. Чехова. Хорошо говорить — мало. К примеру, немой солдат — самый интересный образ в фильме «Мир входящему». Сначала он непонятен зрителю, он загадочен, но постепенно талантливый артист раскрывает нам кладовые своей прекрасной души. Его молчание — золото.

НЫНЧЕ слово на сцене приобретает особую роль. Истина, что слово — самое главное в театре, что слово — наилучшее средство для выражения содержания произведения, стала хрестоматийной. Но сегодня эта истина приобрела новый смысл. Ведь Станиславский, всю жизнь занимавшийся словом, введший понятия «подтекста», «словесного действия», под конец своей жизни пришел к физическому действию.

Слова в современном театре должны не слушаться, а входить в наше сознание через действие. Как только в театре начинают слушать слова, современный театр кончается.

Мы не имеем права отдельно слушать слова и отдельно смотреть действия. Мы должны слышать и видеть одновременно.

Надо искать современные и совершенные способы соединения слова с физическим действием, слияния их, соподчинения до такой степени, чтобы зрители как бы слышали физические действия и видели слова. Подобно тому как идеи двигают поступками людей, определяя их действия.

Слово и действие не должны дублировать друг друга, заменять друг друга, существовать параллельно. Слово-

говение, так называемое интонационное богатство, декламационное искусство, принадлежит театру XIX века.

Это не значит, что сегодня голос артиста может быть тусклым, менее богатым интонациями, это не означает, что сегодня речь артиста может быть невнятной. Владение искусством слова в современном театре должно быть во сто крат более совершенным. Умения ставить ударения недостаточно. Надо уметь снимать ударения. Надо научиться шепотом кричать и выделять самое главное, важное не только силой звука.

Переоценка силы слова, приоритет слова над действием — рудименты прошлого. Когда мы в дурном смысле дорожим словом, мы его, по существу, теряем.

ЕСТЬ ЛИ черты нового в режиссуре? Мне кажется, есть. Старое и новое в сложном сочетании присутствует во многих спектаклях советского театра. Но сейчас очень важно отделить старое от нового и старое называть старым, в какие бы новые слова оно ни рядилось.

...Героиня нового романа В. Кочетова — театральная художница. Она борется за реализм и поэтому никаких условностей в театре не допускает. Единственная условность, которую героиня романа Кочетова себе позволяет, — это «четвертая стена».

Очень хорошо и легко жить такому художнику. Перед ним нет никаких проблем! Все равно, идет ли на сцене Маяковский, Чехов или Салтыков-Щедрин! Вынул «четвертую стену» — получился реализм! Красота! К чему поиски, эксперименты, споры и дискуссии? Закон вечного двигателя открыт...

На мой взгляд, нет ничего пагубнее для современного театра, чем канонизация натуралистического способа отраже-

ния жизни. Найти меру и прирост условности каждого автора, каждой пьесы и является одной из главных задач современного режиссера.

Если условность будит воображение зрителя в нужном для автора направлении, если условное становится в восприятии зрителей безусловным, — это условность реалистического театра.

Мне кажется, что чем условнее среда, в которой происходит действие, тем достовернее должно быть бытие артиста. В этом — прямая зависимость между условным и безусловным, между достоверным, живым человеком и условной средой. Благодаря достоверному бытию артиста условная среда становится в сознании зрителя безусловной и достоверной.

Современность в режиссуре — это гражданственность. Идеологическое решается только через эстетическое. Режиссер, не вдохновленный гражданскими идеями, не может быть современным и в способе выражения.

Мне представляется театр будущего как театр высокой гражданственности. Театр будущего, наверное, будет сродни хирургической операционной. В руках актера, как и хирурга, должно трепетать сердце или мозг человека...

Мне кажется, что современный режиссер должен создать в спектакле некое подобие электромагнитного поля такого внутреннего, незримого для глаза напряжения, в котором становятся видимыми движения самых мельчайших частиц человеческой души. Если режиссеру удастся создать в спектакле такой «воздух», он имеет право оперировать «на сердце» зрителей. И если мы можем создать идеальную тишину, знаем свое дело, совершаем его стерильно чистыми руками, операция проходит успешно.

Вот поэтому тишина, напряженная тишина на сцене и, насколько возможно, в зрительном зале

есть условие современного спектакля. Конечно, найдется зритель, на которого такая тишина навевает сон, а драматическое напряжение для него не напряжение, а тоска. Что ж, может быть. Но и в хирургической операционной может найтись человек, равнодушный к судьбе оперируемого. Не останавливать же из-за него операцию!

Враги нового свойства времени в художественных выразительных средствах современного спектакля — это архаика в актерском исполнении и псевдоноваторство в режиссуре.

Новаторов-актеров мы видим редко, а псевдоноваторски поставленные спектакли — частенько. Сочетание псевдоноваторства с архаическим актерским исполнением — это совсем уже не редкость.

Ростки новой режиссуры существуют. Надо бороться за новое на каждой репетиции, на каждом спектакле. Борьба за современность идет не на шутку, идет с потерями. Иногда театр терпит поражения, иногда выигрывает. Мы многого еще не знаем, но хотим знать. Многого еще не умеем, но хотим научиться.

Пусть борьба за новое происходит в каждом театральном организме, чтобы каждый внес по мере сил и возможностей свою лепту в строительство театра будущего. Искать трудно. Еще труднее не потерять найденное. Не так просто учиться на своих ошибках и чужих победах.

Признать новое — значит зачеркнуть многое в своей творческой биографии. Это не так легко. Борьба за новое должна вестись честно, искренно, с полной отдачей сил, пусть с переменным успехом, но всегда во имя главной цели — найти новые выразительные средства, достойные нашего будущего советского театра.

«Советская культура»
выходит по вторникам,
четвергам и субботам.

АДРЕС РЕДАКЦИИ И ИЗДАТЕЛЬСТВА: Москва центр Чистые пруды, д. 19а. Телефоны: секретариат редакции К 7-36-22; отдел информации К 7-14-71; отдел пропаганды К 7-14-71; отдел издательского дела К 7-14-71; отдел по вопросам литературы К 7-14-71; отдел по вопросам искусства К 7-69-45; отдел кино К 7-14-71; отдел оформления К 7-69-05; писем Б 7-11-13; хозяйственный отдел К 7-40-16 и Б 7-18-23; отдел оформления К 7-69-05.

Типография «Гудок», Москва, ул. Станкевича, 2.