

# В ЗЕРКАЛЕ СЦЕНЫ

КАК СДЕЛАТЬ театр современным в высоком смысле этого слова? Новаторство начинается только с открытия новых глубин в закономерностях народной жизни, в человеческих характерах. Ибо только этой глубиной, только верностью масштабу жизненной правды измеряется уровень наших размышлений о действительности. Нельзя стать настоящим художником, не обладая передовым мировоззрением времени, не ставя перед собой великую цель служения своему народу.

Тот или иной кусок жизни воспроизводится в книге, на сцене или экране только для того, чтобы разбудить воображение зрителя, заставить их ассоциативно мыслить, задуматься над смыслом своей собственной жизни.

Так мне представляется высокая цель искусства театра. Его назначение — растревожить человеческую совесть.

Кончается спектакль, раздаются аплодисменты. Когда зритель аплодирует — это приятно, но высшая радость, когда какой-то зритель долго не может совладать с собой, ему не хочется идти домой, он гуляет по улице — его что-то глубоко задело.

Театр не представляет интереса, если он не решает нравственных проблем общества, если он не заставляет зрителя задуматься и жить духовной жизнью своего времени. Потому что театр сегодня, и наш советский театр особенно, — есть общественное выраже-

ние этого стремления к духовности.

Театр обязан быть праздником и зрелищем только в том смысле, что каждое представление должно быть увлекательным и интересным. Современный театр обязан соединить, сплавить воедино школу с праздником, мудрость с развлечением, урок со зрелищем.

Мое глубокое убеждение, что без четкой идейной эмоциональной направленности нет искусства. Без этого условия ни одно крупное произведение состояться не может. И важно найти слияние того, что тебя как художника волнует, с тем, чем живет страна, народ. В этом проявляется четкость мировоззренческих позиций художника, его чувство гражданственности.

**КОНЦЕПЦИЮ** спектакля не надо сочинять, ее нельзя придумывать. Концепция спектакля задана объективно в зрительном зале. Она уже есть там в своей потенции. А задача режиссера — открыть эту концепцию, этот сегодняшний взгляд. И, обладая известным умением, реализовать сценически эту концепцию.

Вот почему я против так называемой выявленческой режиссуры. Мне кажется, что советский режиссер, который все время хочет себя продемон-

стрировать, только заслоняет в произведении главный его смысл. Если в процессе работы режиссер занят самовыявлением, а не извлечением, утверждением истины, актеры почувствуют это. И как бы ловко и ладно ни был сколочен спектакль, рано или поздно обнаружится его внутренняя пустота. Вне большой мысли нет художественного образа, а эгоистически личная идея ничуть не лучше безыдейности.

Когда Врубель писал лермонтовского Демона, мне кажется, он не думал о своей персоне, он думал о Лермонтове и о Демоне, о времени. И тем не менее Врубеля ни с кем не перепутаешь, индивидуальность художника прочитывается полностью. Личность режиссера непременно проявится через его отношение к автору, ко времени. Если есть личность.

Человек, наделенный природой самыми блестящими способностями к режиссуре, бесплоден, если не чувствует себя гражданином, активным участником жизни, частью ее, только тогда восприятие процессов действительности возникнет естественно, и желание что-то утвердить, против чего-то возразить станет внутренней потребностью художника. Естественно, что прежде всего такую возможность дает современная драматургия.

Но порой мы получаем пьесы, в которых, хоть то и дело попадаются абсолютно современные слова — «спутник», «квантовые генераторы», «счетные машины» и т. д., однако люди, события таковы, что если изъять эти современные слова, то действие пьесы легко и просто можно перенести в прошлый век. Ведь всегда, во все времена люди влюблялись и страдали от неразделенной любви, трудились, сочиняли книги, мечтали о справедливости.

Современной пьеса делается лишь в том случае, когда в ней действуют новые, сегодняшние люди, когда эти люди поступают не так, как это бывало в прошлом, а иначе, в соответствии с новыми советскими нормами морали; когда эти люди не только говорят языком современников, но и думают, как наши современники, чувствуют, как современники. Ситуации, конфликты, даже страсти современных и классических пьес могут быть похожими друг на друга, но люди, характеры, их отношения к событиям непременно должны быть новыми, современными. Вот почему мне представляются интересными произведения А. Вампилова, В. Шукшина. Новым поворотом конфликта и характера положительного героя привлекла меня пьеса «Мы, нижепод-

писавшие...» А. Гельмана.

То же самое надо сказать и о включении в репертуар классических произведений.

Известно, что есть авторы, которые периодически как бы отдыхают, они уходят из поля зрения театра, ждут своего часа и вдруг открываются снова. Этим превратностей сценической судьбы не избежали ни классики античной древности, ни Шекспир, ни Чехов. Сейчас как-то надолго ушли у нас со сцены Мольер, Шиллер, почти ушел Островский.

Но вдруг меня заинтересовала пьеса «Волки и овцы». Конечно, взволновала не сама по себе проблема поглощения одних хищников другими. Эта история с подложным документом, задуманная мадам Мурзавецкой, сегодня кажется довольно наивной. А вот тема, которая встает за этим, — тема попустительства, когда честные люди проходят мимо того, мимо чего нельзя равнодушно проходить, мне кажется очень живой, острой. Сегодня волнует нравственная сторона этой истории.

Или, например, в свое время, сразу после войны, мне показалось, что зрителю необходимо был на сцене добрый человек. Так возник «Идиот» Достоевского. Именно этой потребностью, а не только прекрасным исполнением Смоктуновского я объясняю многолет-

ний успех этого спектакля. Хотя со своей стороны прекрасное исполнение артиста и дало возможность так близко прикоснуться к этой теме.

«Открыть автора» далеко не всегда удается. Открыть в нем то, что нужно нам всем сегодня. Я, например, думая о Шиллере, считал его декламационным автором, мертвым сегодня. Но вот приехал баварский театр и сыграл «Разбойников» без всякого намека на пафос и декламацию, с такими проблемами сегодняшнего фашизма, с таким ощущением их актуальности, что вдруг пахнуло каким-то новым, живым, нетрадиционным Шиллером.

Но есть традиции и традиции. Иногда понимают под традицией ту рутину, что мешает движению вперед. И про эти «традиции» Вахтангов очень образно и остроумно говорил, что это хорошо сохранившийся труп.

Сохранение традиций — это значит развитие их. Потому что в искусстве не бывает «сегодня, как вчера, а завтра, как сегодня». Искусство — всегда процесс, всегда поиск, всегда движение. И процесс этот бесконечен.

Существен и просто накопленный опыт, потому что не нужно каждый раз открывать заново велосипед. Традиция имеет, так сказать, диалектическое содержание. На оску-

ве того, что уже завоевано сегодня театром, надо продвигаться вперед хотя бы на миллиметр, и это будет огромно. Поль Валери прекрасно сказал, что о розе написано очень много прекрасных стихов. Нужно все их знать, чтобы создать что-то еще, новое. Или нужно быть гениальным, чтобы не повторить их. Поэтому я считаю, что лучше стремиться все знать и сделать что-то чуть-чуть по-новому, нежели рассчитывать на свою гениальность, не зная ничего.

Так, скажем, в характере героя того или иного произведения надо знать все, что было увидено в нем раньше и открыть что-то еще свое. Когда я ставил «Тихий Дон» Шолохова, я знал, что все привыкли видеть (в иллюстрациях к роману, в кино, на оперной сцене) Григория Мелехова эдаким красавцем, романтическим тучатым казаком. Но мне прежде всего важно было в нем другое — меня привлекало, что передо мной честный человек. Честный и в своих заблуждениях, роковых ошибках. Он не может разобраться в обстановке, и в этом его великая трагедия. Иначе не объяснить нашей симпатии к Григорию Мелехову. Его привлекательности — не внешней, а внутренней.

Много спорили о герое пьесы Гельмана «Мы, нижеподписавшие...». Считать ли его, так сказать, положительным или нет: ведь способности его борьбы отнюдь не добродетельны. Мне казалось, что если не увидеть этого героя как «положительного», то пьеса по-

просту не может состояться. Она должна быть с идеалом. Только в борьбе за этот идеал можно раскрывать болевые точки в жизни. И герой вне активного действия, вне борьбы внутренней, с самим собой, мне кажется, существовать не может. Он будет статичен, мертв.

**ТАЛАНТАЙВЫЕ** авторы, опираясь на жизнь, создают клад человеческих характеров, мыслей, чувств, событий и поступков. А наше дело, режиссеров, с помощью актеров найти ключ к этим кладам и передать их зрителям. С автором здесь можно спорить, если он по неопытности или заблуждению нарушил логику, созданную им же самим, оказался недостаточно убедительным в доказательстве идей пьесы. Но спорить можно, стоя лишь на его позициях. Точнее, на своих собственных, которые должны совпадать с авторскими.

Между произведением и нами стоит артист, посредник между авторской и режиссерской мыслью. Для меня существуют три момента, три категории, по которым я определяю качества сегодняшнего артиста, его современность. Прежде всего как не может быть музыканта без слуха, так не может быть артиста вне чувства правды и органической души на сцене. Второе условие — это способность импровизационного поиска. Мне обязательно нужен союзник, когда рождается концепция спектакля. Непременно, в любом

коллективе, в своем ли или там, где ты временно ставишь один спектакль, надо нащупать того лидера, который чувствует и понимает тебя, твою задачу и который поведет за собой других. В разных спектаклях это бывают разные актеры. В одном это Лебедев, в другом — Борисов, в третьем — Лавров.

И главное условие — актер должен быть настолько интеллектуально высок, чтобы мог не подчиненно, а соавторски участвовать в замысле, быть сотворцом, соавтором, заражаться замыслом. Для этого он должен быть гражданином, знать радость и боль своего времени, своего общества.

Спектакль должен создаваться коллективом единомышленников.

Когда этого нет, разрушаются театральные организмы. В последнее время критики часто писали о том, что артисты ряда театров слишком много выступают в кино, на телевидении. Видели в этом главное зло. Мне представляется эта точка зрения не совсем справедливой. Это всего лишь внешние признаки заболевания коллектива. Причины лежат глубже. Разрушается коллектив, когда разрушается его нравственный климат внутри, разрушается чувство веры в свою идейно-художественную программу. А случается это, когда нет в коллективе человека, могущего собрать вокруг себя людей, повести за собой, быть лидером в подлинном, высоком смысле этого слова. Режиссер — руководитель теат-

ра, это художник-организатор, а не просто режиссер-профессионал. Сколько будет таких режиссеров-художников, столько будет и театров!

**КОНЧАЕТСЯ** один сезон, начинается другой. И нынешний сезон, который совпадает с подготовкой к XXVI съезду Коммунистической партии Советского Союза, выдвигает перед нами, мастерами театра, большие, ответственные задачи. Они требуют поиска новых ответов на извечные вопросы: как найти кратчайшие пути к сердцу и разуму своих современников? Что надо сделать для того, чтобы наше искусство было созвучным и необходимым своей эпохе?

В планах нашего театра — премьера «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского.

Четверть века прошло с той поры, когда я ставил это произведение на сцене Театра драмы имени А. С. Пушкина. Многие изменилось. Выросло новое поколение. Иными стали выразительные средства театра. И, естественно, сегодня не может быть повторен (только с другими актерами) тот прежний спектакль. Мы будем искать новое сценическое решение, созвучное новому времени. Ведь жизнь быстротечна, как река, и, значит, также изменчиво отражающее ее зеркало сцены. А как известно, нельзя дважды войти в одни и те же воды реки.

**Г. ТОВСТОНГОВ,**  
лауреат Ленинской  
и Государственной премий,  
народный артист СССР