

Д В И Ж Е Н И Е

Наступил новый театральный сезон... Это прекрасная пора надежд, ожидание и предвкушение новых встреч, свершений, поисков. Это пора молодости театрального коллектива, будь ему за двадцать лет или гораздо меньше. Важно сохранить в себе это ощущение начала, погружения в существо любимого труда, которому отдаешь все, что знаешь и умеешь, все свои силы, свою жизнь.

И снова убеждаюсь, обращаясь к новой пьесе: на какой-то момент необходимо отрешиться от привычного опыта, создать настроение волнующего чувства дебюта, чтобы проникнуть в мир пьесы без предубеждения и уверенности в результате. Только так необходимо подходить к работе в современном театре, который не может существовать без поиска, без постоянного развития. Но диалектическое соотношение новаторства и традиции всегда нерасторжимо, традиции живут или должны жить в нас самих, как нет настоящего и будущего без прошлого.

Наш театр вступил в свой 61-й сезон. Позади радостный день награждения театра вторым орденом — орденом Октябрьской Революции, гастроли в Перми, Авиньоне, Алма-Ате, Киеве, где нам была оказана честь открыть новый театр — театр «Дружба».

Первая постановка сезона — пьеса А. Н. Островского «Волки и овцы». Начало репетиций — момент волнующий — ведь это первая моя попытка в этом театре обратиться к творчеству великого драматурга. Я думаю, что советский театр в целом в большом долгу перед А. Н. Островским. Появление его пьес в репертуаре наших театров стало весьма редким, а если и ставится Островский, то спектакли эти не становятся заметным событием в театральной жизни страны, предметом дискуссий, и это не случайно. Ушли в прошлое поколения великих артистов Малого театра и унесли с собой секрет постижения творчества драматурга. Наша коллективная задача — возродить Островского, живого, современного, сделать его близким нашим сегодняшним зрителям, показать его наследие во всем богатстве и многообразии человеческих характеров, снова утвердить неуязвимость высшего человеческого искусства драматурга.

Мы надеемся, что нам поможет в этом опыт работы над пьесами А. С. Грибоедова, А. П. Чехова, М. Горького, над прозой Л. Н. Толстого. Но, конечно же, это не должно быть никаким повторением изведанных путей, надо найти иной, новый ключ, который позволит открыть сегодняшнее в Островском.

Недавно, в интервью в связи с шестидесятилетием БДТ им. М. Горького, я говорил, что, по моему глубокому убеждению, в театре надо работать с таким ощущением, словно ты собираешься трудиться здесь по меньшей мере сто лет. Тогда ты независим от успеха или неудачи. Театр — это вовсе не собрание спектаклей, а долговременная программа действий, рассчитанная на много лет. Каждый сезон вносит новые пункты в эту программу, обогащает опытом исследования жизни, ее художественного осмысления. И так бесконечно — ты продвигаешься от решения одной задачи к другой, только вознижней, и тебе никогда не будет дано полностью реализовать задуманное, ибо тогда наступит остановка, а остановка для искусства, как известно, — смерть. Такова уж природа театра: сегодня ему тесно вчерашние рамки, а завтра будут не в пору сегодняшние.

С НЕДОВЕРИЕМ я отношусь к попыткам реконструкции даже очень хороших в прошлом спектаклей. Как правило, они появляются на свет мертворожденными. Право же, записи репетиций, воспоминания участников, отзывы критиков дают нам гораздо больше для понимания этих шедевров прошлого, чем самые скрупулезные восстановления, сделанные прекрасными актерами с документальной точностью. Добросовестность здесь не выручает. Если имеет право на существование кино повторного фильма, то, вероятно, невозможно создать «театр повторного спектакля».

Здесь еще одно из многих подтверждений нерасторжимости театра со своим временем. Только в театре, как известно, процесс восприятия и процесс творчества происходит одновременно. Уже этого достаточно, чтобы утверждать: наше искусство не может не быть современным.

Для меня в этом понятии слились воедино гражданские и эстетические начала. Можно долго перечислять выразительные средства современного театра, оперировать словами «интеллектуализм актерской манеры», «реалистический символ», «лаконизм сценографии» — все это останется просто словами,

блюдений и размышлений над действительностью. Этим современны лучшие наши пьесы последних лет.

И еще привлекательны они тем, что не содержат попытки замалчивания реальных сложностей нашего развития, их конфликты действительно жизненные. К созданию таких произведений и призывает нас постановление партии о дальнейшем улучшении идеологической работы, материалы недавнего Всесоюзного идеологического совещания. Там прямо указывается на необходимость принципиально и откровенно говорить о самых острых проблемах времени.

Георгий ТОВСТОНОГОВ, народный артист СССР, лауреат Ленинской и Государственных премий

если не опирается на прочный фундамент идейной зрелости произведения, если в нем неощутим воздух времени.

Выбирая новую пьесу, я руководствуюсь прежде всего ее проблематикой. Не только тем, сценична она или нет и как разойдется в труппе, хотя это и немаловажно, но тем, главным образом, содержит ли эта пьеса проблемы, которые могут быть близки современному зрителю.

Можно, обладая изощренной техникой и даже талантом и в то же время не быть современным художником, ибо если человек не ощущает дыхания жизни своей страны, интересов, запросов своего народа, а значит, своего зрителя, то его творения будут изыском ума, игрой фантазии, и не более того. Надо чувствовать и думать, как твой современник, — это касается всех, кто своим творчеством участвует в рождении нового спектакля.

Когда К. Лавров, исполняющий роль секретаря парткома в «Протоколе одного заседания», спрашивает в финале спектакля, кто за предложение Потапова, зрители поднимают руки вместе с артистами. Значит, не случайной была затаенная тишина в зале. Значит, мы можем надеяться на то, что завтра утром эти люди, придя на работу, посмотрят на жизнь новыми, иными, более требовательными глазами.

Вот написал я эти строки и подумал, нельзя ли их истолковать как призыв ограничить искусство выполнением чисто познавательных или популяризаторских функций?

Мы часто говорим: «производственная пьеса» или «кохозная пьеса». Да что говорим — планируем по таким руорикам репертуар. Но ведь это скорее определение среды, в которой происходит действие, условий жизни людей, но еще не сама тема. Тема рождается в определенной среде, но никогда ею не исчерпывается. Это важно подчеркнуть, чтобы избежать утилитарного подхода к искусству.

Я далек от мысли, что, посмотрев современный спектакль, люди уже на следующее утро поймут, как преодолеть свои личные или служебные неприятности. Мы порой достаточно примитивную злободневность принимаем за современность, требуем от сцены готовых рецептов, а не пищи для размышлений. Пьесы А. Гельмана меня интересуют не потому, что я узнаю из них, какой метод работы на производстве более прогрессивен. Для пропаганды бригадного подряда в строительстве не нужен театр.

Проще всего увидеть в «Мы, нижеподписавшиеся» традиционный конфликт положительных и отрицательных персонажей. Однако у автора ведь дело совсем в другом. Автор писал о проблеме совести, равнодушию отношения человека к жизни, его ответственности перед собой и перед обществом.

Сегодня труд, как общественный смысл жизни, все больше поглощает область того, что мы по давней привычке называем личным. Человек продолжает думать о своем деле и в «нерабочее» время. Вот почему для всех нас близки коллизии общественные и производственные, о которых театр ведет разговор. Они касаются жизни и опыта каждого, идут от на-

Вот непереносимое условие для создания произведений, способных воспитывать людей.

И не надо страшиться того, что в конкретной сюжетной ситуации данной пьесы герой может потерпеть поражение. Это вовсе еще не определяет духа произведения, общей его направленности. Будем помнить, что социальный оптимизм не адекватен самодовольству или самоуспокоенности, и заключен он в мироощущении советского художника, в его отношении к событиям и людям, а не в сюжетной схеме произведения, сегодняшней победе героя.

ДАВНО уже никто не оспаривает ведущую роль режиссера в современном театре. Но никакие формальные новации, никакие поиски выразительных средств невозможны, останутся чуждыми нашему искусству, если они не связаны самым тесным образом с актером.

Моя главная задача как постановщика спектакля — зажечь искру творчества в актере-единомышленнике и через него реализовать свой замысел.

Сегодня я озабочен некоторой унификацией способа актерской игры. Разные актеры, разные произведения играют в одной актерской манере. Органика сценического поведения часто напоминает неряшливую разболтанность, а «естественность» речи — тот «шепталый реализм», который уже давно стал штампом. Как преодолеть все это? Как найти, открыть для каждого произведения свой способ сценического существования?

Когда мы репетировали «Прошлым летом в Чулимске», я говорил актерам: прежде чем искать общечеловеческое в характерах и столкновениях людей, необходимо ощутить их реальность, их плоть и кровь, их непохожесть на всех остальных людей в мире, их точную социальную и нравственную природу. И так каждый раз, обращаясь к новой пьесе, новому автору.

Вспоминаются дни работы над произведениями многих других советских драматургов. Что было самым важным для нас? Понять, что персонажи в настоящей пьесе так же, впрочем, как в жизни, не делятся на людей плохих и хороших. На каком-то этапе пьесы каждый человек начинает постигать этический масштаб проблемы. Или так и не приходит к этому. Нам важно было высказать, как нравственные противоречия в процессе поиска истины отражаются на сценических героях или не отражаются на них. Это и стало ключом в определении поведения персонажей, характера их взаимоотношений. Такой подход понуждает театр к более тонким методам исследования жизни, заставляет строить действие более сложное, удерживает от примитивных, любовных решений.

Сегодня мы репетируем пьесу американского писателя Дж. Кобурна «Игра в карты». Она о двух стариках, доживающих дни в доме для престарелых. И снова поиск того исходного, главного, что даст возможность двум актерам три часа держать в напряжении зал. Трагикомедия требует особого способа существования. На поверхности — это легкая, смешная, чуть грустная история. Не теряя этой легкости, Е. Лебедев и Э. Попова должны

вскрыть огромное содержание, показать трагедию одиночества двух людей, их обреченность, социальные корни этой обреченности.

Так в подходе к той или иной конкретной, данной пьесе как в капле воды отражаются общие законы искусства театра. Несомненно, наше сегодняшнее мастерство может обрести животворную силу только благодаря тому, что завоевано великим демократическим искусством прошлого. И вместе с тем без поиска нового, без постоянного движения любая традиция мертва. Поэтому так важно для художника право на эксперимент. Эксперимент, следование изведанным приемам так называемого «современного» театра — куда более страшное зло, чем неудача на пути подлинного поиска.

Эти позиции отражают мое отношение и к сегодняшней драматургии, и к классике. В обоих случаях мы ищем и современное звучание, и новые выразительные средства. Неудача какой-нибудь постановки классического произведения не должна ставить под сомнение самый принцип отношения к классике, стремление взглянуть на эти пьесы глазами современников. Заведомо обречены на неудачу музейные спектакли, которые лишь реконструируют быт и костюмы прошлого и не содержат в себе созвучия мыслей классических героев нашему времени. Но так же недопустимо и стремление некоторых режиссеров вложить в пьесу смысл, отсутствующий у автора.

Однако подчеркнуть в классической пьесе стороны, близкие данному режиссеру или исполнителю, сделать важным сегодня то, что когда-то проходило незамеченным, — это неотъемлемое право театра. Еще раз оговорюсь: подчеркнуть и выявить то, что в пьесе содержится. Нас учат этому примеры таких новаторских работ, как «Горячее сердце» К. С. Станиславского или «Принцесса Турандот» Ывг. Вахтангова. Великие режиссеры обнаружили в классических произведениях именно то, что было созвучно времени, мыслям зрителей, пришедших на эти спектакли.

Я до недавнего времени сомневался в возможности заинтересовать современного зрителя трагедиями Ф. Шиллера. Когда-то, в годы гражданской войны, в только что открытом БДТ романтический «Дон Карлос» с его тираноборческим пафосом целиком и полностью отвечал революционным настроениям зрителей. А какими должны быть эти связи сегодня? Ответ дала мне постановка «Разбойников» режиссером Ф. Лицау в Мюнхене. Строгий, благородный спектакль, он без трескотни и патетики обнажил нравственные и философские корни фашизма. Вот еще одно подтверждение, что каждый классический автор переживает в новой эпохе свое новое рождение, и новое доказательство, что в разные времена классика, оставаясь вечно живой, поворачивается к нам своей новой гранью. Найти, ощутить эту грань и есть задача современного прочтения классики. А исходный принцип здесь тот же, что и в отношении к искусству в целом: идейная, нравственная, гражданская позиция художника.

Советский театр вправе гордиться своими открытиями и достижениями в работе над классикой. Но как много еще таится возможностей в постижении шедевров отечественной драматургии. И я уверен, что мы не раз будем свидетелями новых, неожиданных по своей творческой смелости свершений в драмах А. П. Чехова, в комедиях Н. В. Гоголя и А. Н. Островского, в произведениях для сцены А. С. Грибоедова, А. С. Пушкина, Л. Н. Толстого, М. Ю. Лермонтова, М. Горького. Я уверен также, что к этим вершинам все больше будет приближаться современная драматургия. Происходит непрерывный процесс накопления, жизнь отменяет все случайное, а подлинные ростки нового развиваются и крепнут, даже если мы сами не в состоянии оценить их сегодня сполна.

Сложность и радость творческого процесса в том и состоят, чтобы, опираясь на все, что сделано в прошлом, прокладывать дорогу в будущее.