

ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ

В нашей рубрике «Творческая лаборатория» примут участие не только писатели, но и мастера искусств.

Текущая практика советского театра вновь ставит на обсуждение вопросы, которые, казалось бы, решались уже неоднократно. И которые тем не менее волнуют творческих работников. Каковы пути художественного отражения действительности? Какие выразительные средства отвечают современному звучанию произведений драматургии? Каково место условности (в режиссерской трактовке спектакля, в актерском исполнении, в декорациях) в ряду других выразительных средств реалистического искусства?

В ответ на эти вопросы, поставленные редакцией, возникла статья режиссера Г. Товстоногова, которому мы сегодня и предоставляем слово.

Редакция решила продолжить этот разговор и провести ЗАОЧНЫЙ «КРУГЛЫЙ СТОЛ», за которым мастера искусства смогут обменяться мыслями о путях развития искусства социалистического реализма, о новаторских поисках современного театра.

Будем рады, если читатели газеты, профессионально связанные с театром или просто любящие его, поделятся с редакцией своими размышлениями по этому поводу.

В О ВСЕМ многообразии проблем советского театра один вопрос продолжает меня волновать особенно, несмотря на кажущуюся его ясность. Это вопрос о подлинности в театре и о содержании понятия «условность» применительно к театральному искусству.

На мой взгляд, нет ничего для современного театра более пагубного, чем канонизация натуралистического способа отражения жизни. «На что нам нужен такой писатель, который тащится с фотографическим аппаратом за нашими буднями...» Это цитата из записных книжек А. Толстого. Еще меньше нам нужен театр, который тащится с фотоаппаратом за буднями.

Как протест против бытового театра возникает так называемый «условный театр». Но театр по своей природе вообще условен. И одна из главных задач современного режиссера — это определенные меры и характера условности каждого автора, и больше того — каждой пьесы.

Если условность будит воображение зрителя в нужном для автора направлении, помогая раскрытию замысла постановщика, если условный мир, окружающий героя, отражает реальные закономерности жизни и потому становится в восприятии зрителя миром подлинным, так сказать, безусловным, — это и есть условность реалистического театра, как бы далеко она ни отходила от элементарного жизнеподобия.

Некоторое время как раз жизнеподобие, прямое соответствие того, что на сцене, тому, что в жизни, выдавалось за эталон современного реалистического спектакля. Теперь нередко объявляется современным все, что обнажено условно. Возникают тяготение к Брехту и вторжение брехтовской условности в наш театр. Но и брехтовский «ход», взятый сам по себе, распространяемый на все случаи жизни, теряет всю свою силу. Да и у самого Брехта такое богатство, что каждая пьеса нуждается в ином ключе. Универсальность любого приема не помогает, а ограничивает.

Жизнеподобный фон спектаклей действительно устарел, если он не содержит поэтической задачи, образного значения. Но

ЖИЗНЬ, ПЬЕСА, СПЕКТАКЛЬ

Г. ТОВСТОНОГОВ,
народный артист СССР

такой задачи может не быть и в откровенно условном оформлении. Создание поэтической среды, способной разбудить фантазию зрителя и послать ее по верному пути, достигается сопряжением данной среды с данным произведением. У нас изгнали из театра живопись. Но живопись нельзя сводить к писаным декорациям.

Работая над «Тремя сестрами», наш театр хотел уйти от павильона не ради того, чтобы «перейти» Чехова, «осовременить» его. Нам показалось, что поэтическая среда пьесы может быть раздвинута даже в намеке, что такой способ изобразительного решения, мобилизующий догадку зрителя, соответствует манере чеховского письма. И при таком замысле мы пригласили театрального художника, тяготеющего скорее к живописному, а не к конструктивному мышлению. И не ошиблись. С. Юнович, тончайший колорист, создал живописную сферу без живописи.

Выразительные средства спектакля вообще всегда вспомогательны. Они хороши как дополнение к внутреннему миру героев и бесцельны, если теряют зависимость от них. Стоит им превратиться в самоцель, и при всей изобретательности они разрушают авторские намерения. Стоит самой совершенной технике заслонить людей, как она из могучего источника дополнительного воздействия превращается в рекламу новой машинерии.

КОГДА смотришь спектакли, читаешь пьесы, ходишь в кино, невольно обращаешь внимание на две четкие тенденции, казалось бы, противоречивые, но развивающиеся рядом, вместе. И на экране, и на сцене явно усилились тяготение к условным приемам, стремление или вообще избежать натурализма, чрезмерного засилья быта, или «взорвать» бытовую гладкопись.

В театре сегодня среду, окружающую героя, формирует фантазия художника, оперирующего условными деталями, светом, сукнами, пятнами красок, нарка-

сами конструкций, смело обнажающего особую театральную природу этой среды. Старательный бутафор, стремящийся обмануть зрителя всамделишностью предметов, вышел сейчас «из моды».

И в киноискусстве, сама природа которого, казалось бы, толкает к подробнейшему воссозданию правды жизни, используются все шире приемы условные. Современный кинематограф может сместить планы, столкнуть кадры реальности с кадрами фантазий и снов, заставить нас увидеть происходящее не в его объ-

ективности, его умением самостоятельно, отталкиваясь от пьесы, наблюдать, отбирать, художественно обобщать ее явления. И тогда режиссер, читая пьесу, пройдет не только путь от пьесы к спектаклю, — он должен будет пройти более сложным, единственно верным путем: от жизни — к пьесе, а затем уже от пьесы — к спектаклю.

Когда я читаю пьесу, для меня обязательно увидеть ту жизнь, которой она рождена. Увидеть по возможности предельно конкретно ту среду, из которой вышли герои, быт, что их окружа-

ет. Работая над Грибоедовым, я должен был мысленно представить старую Москву, дом Фамусова и всю обыденную жизнь этого дома.

Словом, я должен был создать то, что я называю для себя «романом жизни». Тогда только можно идти к спектаклю, можно искать сценический эквивалент пьесы, в котором бы отразилась не только сама жизнь, но и точка зрения на нее драматурга, избранный им жанр, специфика использованных им выразительных средств плюс индивидуальность актеров, играющих этот спектакль.

Но «роман жизни» — это только начало пути. Едва воображение справилось с ним, едва вам удалось расширить пьесу, растворить ее в жизненном материале, как неумолимая последовательность творческого процесса ставит перед вами следующую задачу — задачу сценического воплощения этой пьесы. И вы снова возвращаетесь к ней.

Я вовсе не призываю режиссера к безличности. Я за неожиданность замысла, за яркость сценического эквивалента пьесы. Но эта неожиданность должна приводить не к помиме пьесы.

В какую форму облечет свой замысел режиссер, его право решать. Но — и в этом для меня истина! — она всегда должна быть в соответствии с пьесой.

КОНСТАТИРОВАТЬ связь условных приемов и доподлинности чувств героя на сцене легко. А как прийти к ней на практике? Как связать условности сценической среды, которую предлагает актеру режиссер, и живого героя со всей тонкостью и конкретностью его отношений с окружающими, со всей его безусловной человеческой сущностью? Надо ли искать пути превращения актера в послушную куклу, естественно вписывающуюся в условные декорации, выдерживающую любые ракурсы, любой произвол режиссера? Уверен, что нет. Напротив: чем условней среда, в которую попадает на сцене актер,

тем достовернее должно быть его бытие. Тогда возникает живая связь, прямая зависимость между условным и безусловным, между достоверной жизнью человеческого духа и условным изображением того, что его окружает. В кино режиссура обладает большим количеством возможностей связать условную среду и героя, сама условность там носит иной характер.

А на сцене? Здесь человек постоянно «в кадре». Здесь среда без актера не может быть долгим предметом показа, ибо она не обладает той подвижностью, как среда на экране (хотя и мы можем в этом отношении кое-что добиться).

Связь среды и актера на сцене должна осуществляться постоянно, ежесекундно. И актер должен ощущать данную ему особенностями пьесы и характером режиссерского замысла специфику этой связи.

Далеко не всегда актер подготовлен к этой трудной обязанности. Канонизация натурализма в актерском исполнении сказывается особенно остро.

Меня беспокоит распространение теории отказа от перевоплощения, от характера. Вместо определенного человека в своей индивидуальной и социальной конкретности на сцене порой появляется как бы докладчик от образа. Постоянное повторение себя тоже неплодотворно. Оно «обуживает» личность актера, замыкает ее и постепенно парализует натуру, способную на разностороннее проявление. Отсутствие плоти характера ведет на сцене к абстрактно-декламационному искусству.

Брехтовское отношение к образу играет наиболее убедительно «переселение» в образ. Как у Лебедева или у Юрского в «Карьере Артуро Уи», как у Славина в «Добром человеке из Сезуана». А там, где нет реального характера, пропадает и острота, потому что она выявляет слишком отвлеченной, безличной.

Мы часто спорим о новых выразительных средствах театра и мало говорим о новых выразительных средствах актера — истинной силы театра. Слишком часто еще режиссер в заботах о том, чтобы его спектакль выглядел «посовременнее», забывает, что архаика спектакля таится в исполнении.

СОВРЕМЕННОЕ исполнение требует точного соответствия живого человека всей среде произведения. И поэтическая среда, и населяющий ее человек неизменны. Не может быть постоянным и характер сценической условности. Он всегда возникает на реальной почве, на том, что Сент-Экзюпери назвал «землей людей». На сцене обязательно должна быть эта «земля конкретных людей», иначе она, чем бы ее ни заселить, останется пустынной.