

# РЕЖИССЕР И СУДЬБА ТЕАТРА

Как и многие мои коллеги, я убежден, что создавать театр — дело режиссера, а писать о театре — долг критика.

Почему же все-таки время от времени я решаюсь выступать со своими размышлениями в прессе? У каждого театра, режиссера, актера — свои радости, сомнения, заботы. Но есть у нас проблемы и беды общие, они волнуют не только творцов сценического искусства, но и всех, кто его любит. В этом нетрудно убедиться, просмотрев многочисленную корреспонденцию любого театра. Всем ответить, естественно, невозможно. Мне хотелось бы, чтобы эти заметки были адресованы многим зрителям, присылающим письма в Ленинградский Большой драматический театр имени Горького.

Итак, о некоторых проблемах, которые волнуют меня, моих товарищей по театру и, судя по письмам, — зрителя.

Как я уже сказал, режиссеры пишут статьи редко, но традиции в этом жанре сложились, и охраняются они стойко. «Мы-то — хорошие, мы-то, пожалуйста, создадим спектакль, достойный нашей эпохи. А вот драматурги подводят, отстают, не идут в ногу. Нет пьес больших, значительных». Вот что пишем и говорим на трибунах мы, режиссеры, при этом ссылаясь на авторитетное суждение Бернарда Шоу: «Пьеса делает театр, но театр не делает пьесы».

Доля справедливости в наших жалобах, бесспорно, есть. И сам я вместе с группой Большого драматического постоянно занят поисками той заветной пьесы, где мысли будут крупными, а образы — поэтически прекрасными. А пока такой пьесы нет, мы инсценируем «Поднятую цепь» и работаем над очередной инсценировкой — на сей раз романа К. Симонова «Солдатами не рождаются». Думаю, что наших драматургов, среди которых немало талантливых, ищущих ху-

дожников, положение с репертуаром также волнует, и мне известно, что об этом пойдет речь на предстоящем съезде писателей РСФСР. Но у нас надвигается свой Всероссийский форум — режиссерский, и сегодня хочется поговорить о наших бедах. Повторяю: общих бедах.

За последнее время мне довелось видеть немало спектаклей: столичных, ленинградских, периферийных (под словом «периферийность» я подразумеваю здесь понятие только территориальное). Нет нужды доказывать, что хорошие и даже отличные среди них встречаются. Но сколько же все-таки серых, невыразительных, унылых зрелищ происходит каждый вечер на сценах! И давайте хоть однажды признаемся: далеко не всегда в них повинны драматурги.

Думаю, что в проблему номер один вырастает сегодня проблема режиссуры. В какой-то мере положение это объяснимо. Всего десять-пятнадцать лет назад функции режиссера в театре и спектакле сводились к административно-организационным. В эпоху парадного искусства идейная сторона отрывалась от художественной: критики так и писали: спектакль так себе, но зато тема важная.

К счастью, театр вышел сейчас из такого состояния, когда тема была спасательным кругом, на котором благополучно держались ремесленничество и серость. Сегодня нас уже не может удовлетворить идея, не обожженная художнической эмоцией, не облаченная в плотную образную, поэтическую, или, у театра — другие.

Вот потому-то сегодня не просто возросло, а стало в корне иным место режиссера в театре. Профессия эта перестала быть административной, снова и навсегда перешла в сферу художественную.

**Г. ТОВСТОНОГОВ,**  
народный артист СССР,  
лауреат Ленинской премии

Режиссура — особая область. Если любой другой художник отталкивается в своем творчестве непосредственно от жизни, от собственных знаний и наблюдений, то режиссер создает на сцене образ, исходя из литературного материала, учитывая писательскую концепцию. Он — посредник: для автора он — представитель зрителя, для зрителя — представитель автора. Это относится к спектаклям не только современным, но и классическим.

У нас вообще недопустимо мало классики на сцене, особенно русской. Однако если таковые спектакли и появляются, то смотришь иной раз, и кажется, что поставил этот спектакль не режиссер, а плохой лектор — со сцены веет благочестивым хрестоматийным равнодушием, совсем неуместным в храме искусства.

Ведь мы потому и именуем классическими «Гамлета» и «Ревизора», «Горе от ума» и «Варваров», что каждое из этих творений обладает счастливым даром к любому поколению поворачиваться новыми, неизвестными ранее гранями. Не надо только это путать с модным сегодня так называемым «осовремениванием», с дешевым модернизмом, когда автору навязывается то, чего он и не собирался писать.

Речь идет о поиске таких мыслей, такого образного решения, какое было бы созвучно мироощущению человека сегодняшнего, живущего. В противном случае спектакль неизменно превратится в зрелище музейное, иллюстративное.

Позволю себе сослаться на пример из собственной практики. Наш театр ставит сейчас «Три сестры».

Почему обратились мы именно к этой чеховской пьесе? Мне кажется, что тема трагического бездействия с особенной остротой звучит в наш век — век активного, творческого вмешательства в жизнь. И чем приятнее, добрее, прекраснее будут герои пьесы, тем страшнее прозвучит тема душевного их паралича. На советской сцене пьеса «Три сестры» получила совершенное воплощение во МХАТе, в постановке Вл. И. Немировича-Данченко. Это эталон для всех нас. Мы не дерзаем спорить с тем спектаклем. Но и не имеем права его копировать: ведь мы стали теперь на три десятилетия старше, следовательно, и зритель в зале повзрослел на столько же лет.

Чеховская мысль осталась неизменной, но сегодня, наверное, ее решать можно иначе. Вот, например, четвертый акт. Он игрался всегда как грустная, задумчивая элегия. Было немного тревожно, необъяснимо жаль чего-то уходящего. И вдруг нам показалось, что пьеса может прозвучать уже иначе, вдруг показалось, что выстрел, так же, как и реплика: «Одним бароном меньше», — это и есть тот главный эмоциональный удар, тот смысловой акцент, ради чего, может быть, и написана пьеса. Вдумайтесь, ведь человека убивает не Соленьи; его убивает круговое равнодушие, безмолвное царство молчания. Не физическая смерть ужасна — страшно умирание моральное, духовное. Вот какого нового трагического аккорда мы хотели бы добиться в финале.

Иллюстраторство, живые картинки на заданный литературный материал подстерегают и театр, принимающийся за инсценировку произведений прозы. Не такое ли иллюстраторство вызывает недоуменный хор критики и зрителей: почему подмостки заполонила инсценировка — эта приبلудная дочь

театра? Мы сейчас испытываем немало мук, работая над романом «Солдатами не рождаются». Казалось бы, чего проще: «настругай» диалоги, расположи разумно по трем актам эпизоды — и спектакль готов. Но ведь зрителю 1965 года уже неинтересно просто батальное действие, просто историческое зрелище о войне, где сохранена хронология и правда военного быта. К. Симонов опирался в своем романе на конкретный опыт Отечественной войны, но писал он книгу с точки зрения сегодняшнего человека, его представлений о мироздании. Значит, надо, чтобы все эпизоды и сцены влились в единую философско-нравственную тему войны и мира, такую, какой она волнует нас всех сейчас. Значит, надо найти определенный образный строй, такую формальную систему выразительных средств, которые позволили бы сделать спектакль-размышление, сохранить не только сюжет, но и главное богатство прозы — авторские мысли и комментарии, которые так часто в наших спектаклях просекаются через решето инсценировок.

Формальные поиски. Этого слова мы еще продолжаем бояться. Особенно пугаются его молодые режиссеры, которые что-то когда-то слышали про формалистов и навсегда связали слово «форма» со словом «безыдейность». Любой разговор об образности они воспринимают чуть ли не как пропаганду формализма.

А между тем и жизнь, и театр изменились. Искусству давно возвращены права на образность, поэтическую уловность. Нелепо агитировать сейчас за гражданственную направленность: она стала главной, основополагающей частью художественного произведения. Беру на себя смелость утверждать: не форматорчество угрожает теперь нашему театру. Опаснейший его враг — бескрылость и рационализм, парадность и декларатив-

ность. Эти могильщики, которые способны похоронить любую самую высокую идею и самую прекрасную мысль.

— Вам хорошо, — отвечают в таких случаях режиссеры периферийных театров, — вы делаете спектакль для ленинградцев. А наш зритель этого не поймет.

Итак, рядом с драматургом встает еще одна фигура, тормозящая развитие театрального искусства. Драматург оказывается «не на уровне времени», и зритель «не на уровне театра». Но может, это мы, режиссеры, как раз не на должном уровне? Может быть, это мы своим бесстрастием отпугиваем порой и драматурга, и зрителя? Может быть, наши спектакли отбывают иной раз охоту писать для нас, ходить к нам?

Я часто задумываюсь: откуда берется такое поверхностное, снобистское представление о людях, сидящих в партере и на галерке? Вот какие разговоры приходится слышать иной раз за дверью театральных комнат, на которых написано: «Посторонним вход воспрещен».

— Прочитал пьесу. Ничего. Сюжет закручен. Зрителя будет держать в напряжении, — вяло замечает иной режиссер или актер. Его, видите ли, ремесленный сюжет «не держал», а кого-то будет держать!

— Хорошая комедия. Зрителю будет смешно, — зевая, констатирует другой. Ему, утонченной личности, не смешно, а «некто» в зале, по его мнению, непременно захочет.

Скажу по секрету: если мы, читая пьесу, не смеялись, если репетиция комедии не прерывалась из-за бурных приступов веселых труппы, значит, и некто в зале, уверяю вас, не захохочет. А уж коли и захохочет в минуту, когда мы использовали все дозволенные и не дозволенные средства, чтобы расшевелить зрителя, то, уйдя из театра, он все равно презирает и искусство, и тебя — написавшего, поставившего, играющего.

И наоборот: не раз я замечал другое. Допустим, сюжет и мысль пьесы сложные, решение спектакля чуть дальше понимания зрителя. Думаете, он вас осудит? Ничего по-

добного. Зритель все равно отнесется к нашему труду с полным доверием и уважением. А в следующий раз или через спектакль он вас обязательно поймет. Значит, театр выполнит свою главную роль — роль воспитателя.

А если в крайнем случае среди ста человек найдется один, который не поймет, то пусть он подумает, посоветуется, пойдет, наконец, в библиотеку, найдет нужные книги и станет в результате чуть-чуть образованнее. Почему мы считаем нашего зрителя неким рождественским гусем в мешке, которому заталкивают разжеванную пищу? Почему отказываем ему в праве на раздумья, на творчество, на уважительное, а не сюсюкающее отношение к нему?!

Деятельный солдат Владимир Горячев, знающий наш театр только по экрану телевидения и радиопередачам, прислал нам письмо. Там есть такие строчки: «Где бы я ни был, на Севере или на Юге, в тайге или горах, когда из карманного приемника раздаются голоса артистов... (здесь идет перечень фамилий), я приостанавливаю свой бег по земле и прислушиваюсь».

Разве это написал человек, который «не поймет», «не оценит», «не улыбнется»? Уверю вас: такие слова мог сказать только поэт, только человек, сердце которого открыто прекрасному. Так вот. Давайте, работая над пьесой, спектаклем, образом, думать об этом парне и ему подобных.

Драматург, режиссер, артист и зритель — равноправные соавторы любого спектакля. Это открытие сделано не мной. Я позволил себе снова напомнить о нем для того, чтобы повторить одну старую истину. От каждого из нас в равной мере зависит судьба театра. И если бы можно было завести точный прибор, определяющий степень равнодушия или неравнодушия художника, первым на его безошибочный суд я послал бы режиссера. Ибо он, и только он — полномочный представитель всех заинтересованных сторон.

Ленинград.

Сов. Россия, 1964, 18 декабря