

НА ТЕАТРАЛЬНЫЕ
ТЕМЫ

Воспитание актера в коллективе

Мы немало слышали горьких слов о падении уровня режиссерского и актерского мастерства, об отсутствии своего, не похожего на другие, творческого лица у театрального коллектива. В пылу полемики раздавались даже отдельные голоса, призывающие вернуться к раннему периоду советского театра.

Скажу заранее — я вовсе не сторонник возвращения назад, к прошлому советского театра, хотя и думаю, что было бы весьма полезно вспомнить, что делалось тогда, и внимательно изучить положительный опыт тех лет, ни в коем случае не отказываясь от завоеваний и опыта позднейшего периода.

Хороший театр, думается мне, возникает только тогда, когда труппа является коллективом творческих единомышленников во главе с режиссером. Общность эстетических и этических запросов коллектива, общность увлеченности творческими принципами, дружная совместная работа над спектаклем — вот путь к значительным художественным свершениям.

Перед каждым режиссером, а в особенности перед главным режиссером — художественным руководителем коллектива — неизбежно стоит задача продуманного и последовательного воспитания труппы.

К чему при этом надо стремиться? Чего добиваться? Как решать сложные эстетические и этические задачи объединения самых различных людей, находящихся в списке труппы, в единый сплоченный творческий коллектив?

Объединение и воспитание труппы преследует, братко говоря, две основные цели: достижение общей горькой заинтересованности в творческих успехах театра — это задача этическая, и общности творческого метода — задача эстетическая.

Добиться органического слияния этих двух задач — вот в чем состоит главная цель воспитания творческого коллектива в целом и каждого актера в отдельности.

Но как это сделать? Небольшой опыт нашего театра позволяет утверждать, что решение этических задач вне связи с эстетическими, морально-этическое воспитание коллектива без активного включения его в борьбу за выполнение идейно-творческих задач, стоящих перед театром, — невозможно.

Отвлеченные рассуждения, беседы на морально-этические темы никогда не давали желаемого результата в нашем театре. И, наоборот, там, где воспитательная работа велась в производственную, — она приводила к успеху.

И это не случайно: творческий труд является самым могущественным средством этического воспитания людей. Применительно к нашему делу это означает, что вопреки полноте загрузки актеров в театре не являются чисто производственными, а теснейшим образом связаны с этической стороной дела. Когда у актера нет интересной творческой работы, когда он не чувствует постоянной пульсации своих творческих сил, — появляются все «прелести» боговмы, начинает оказывать разлагающее влияние на коллектив тщеславие одних актеров, завистливое отношение к успехам товарища — у других, вскоре в чьей бы то ни было способности, кроме своих, — у третьих.

Вот почему мы стремимся максим

ально, насколько это возможно в театре, загрузить каждого актера, увлечь его перспективой работы над тем или иным образом. Там же, где сделать это бывает невозможно, нам помогает систематическая профессиональная учеба.

Как и всякий другой театр, ТЮЗ может успешно выполнять свои задачи только на базе единого для всей труппы творческого метода.

Мне кажется, что, говоря о единстве творческого метода, каждый советский режиссер имеет в виду воспитание коллектива в духе основных принципов системы бл. С. Станиславского.

Но признание системы Станиславского на словах и следование ей на деле — разные вещи. Вот почему режиссер, который будет объединять вокруг себя актеров, спрашивает их: «Веруюте ли в систему?» — рискует собрать труппу людей, безусловно верующих, но совершенно не умеющих работать по системе.

Существует, на мой взгляд, лишь один, действительно надежный способ подлинного объединения актерских индивидуальностей на основе принципов системы. Этот способ — сочетание повседневной репетиционной работы с творческой учебой.

Если условиться, что репетиционный процесс сознательно рассматривается режиссером не только как процесс подготовки данного спектакля, но и как очередной курс творческого обучения артистов, то станет ясным, какое огромное значение для развития и совершенствования мастерства труппы имеет продуманный репертуарный план.

Когда мы включали в репертуар спектакли «Три сестры», «Новые люди» или «Свято до Березовки», мы думали, прежде всего, о дальнейшем совершенствовании профессионального мастерства творческих работников нашего театра.

Трудно переоценить, например, то огромное значение, которое имела для нас работа над спектаклем «Три сестры». Творческий коллектив театра учился здесь передавать тончайшие движения души человеческой, осваивать глубины подтекста; здесь учились мы и художественному такту, чувству меры, столь необходимому в искусстве, где порой «чуть-чуть» означает все.

Ничемую роль в деле воспитания актера в коллективе играет наряду с этим постоянный контроль за развитием каждой актерской индивидуальности. Только меняя характер задач, которые должен разрешать актер в каждой следующей пьесе, можно добиться его подлинного творческого роста, освоения его от режиссерских выводов.

Воспитанию нашей студии А. Быстриякову за годы его работы в театре мы поручали роли самых разных планов: Волга Ульянов и Пылапок, пригурковатый и трусливый хвастунишка Работник (в «Аленьком цветочке») и Ромео, Мещеряев и Алеша — боярский сын (в «Пахаревой дочке»), наконец, в

одном и том же спектакле «На уздце Счастливого...» — Рудый и Барабан. Нам кажется, что многообразие репертура в сочетании с серьезным отношением Быстриякова к порученным ему ролям способствовало росту и расширению творческого диапазона молодого артиста.

Скальное выше относится не только к актерской молодежи. Заслуженный артист Азербайджанской ССР В. Н. Начянкин, создавший великодушный образ деда Каширина, с блеском играл одновременно гротескового царя в «Золотом сердце». Или, скажем, его же Ахон и Чебу-тышки. Они не имеют, кажется, ни одной совпадающей черты характера, резко различны по своим жанровым и стилевым особенностям.

Короче говоря, мы стремимся к тому, чтобы каждый актер постоянно чувствовал себя «в пути» и сам видел как свою ближайшую, так и более отдаленную творческую перспективу.

Большое принципиальное значение для формирования нашего коллектива имело то обстоятельство, что в первые же годы работы театра при нем была открыта студия. Большинство выпущенных ею за пять лет работы молодых актеров было оставлено при театре. Именно они несут сейчас на своих плечах основную долю творческой нагрузки и они же юстили за сравнительно короткий срок наиболее заметных успехов.

Значение студии при театрах для формирования их творческих коллективов трудно переоценить.

Не так давно нас порадовали обещанием восстановить драматическую студию при Саратовском ТЮЗе. Мы с большой надеждой и одновременно с тревогой ожидаем окончательного решения этого исключительно важного вопроса. Для нашего театра это вопрос его будущего.

Вместе с тем мы стараемся во всей жизни и деятельности коллектива сохранять и поддерживать дух студийности. Суть его в безусловной и обязательной для всех дисциплине, в прямой, нелицеприятной критике всего, что мешает хорошей работе.

Честность членов театрального коллектива, преданность их своему творческому делу — одно из главных условий нормального роста и продвижения вперед всего театра в целом. Для того, чтобы эти условия возникли, необходимо всю жизнь театра подчинить одной цели — борьбе за мастерство в широком смысле этого слова.

Мы, работники Саратовского театра живого зрителя, знаем очень хорошо, как малы еще результаты наших трудов, как много еще предстоит нам приложить усилий для достижения подлинных творческих высот. Но в то же время мы твердо верим известной поговорке: «Дорогу осилит идущий».

Ю. КИСЕЛЕВ,
главный режиссер ТЮЗа,
заслуженный артист РСФСР