

О ЧЕМ МЫ ДУМАЕМ, О ЧЕМ СПОРИМ

ЖИВОЙ ТЕАТР

КАЖДАЯ гастроляная поездка, каждый новый город, каждая встреча с новым зрителем—своеобразный экзамен для театра. В новизне зала и в особенностях нового зрителя что-то должно быть угадано артистами для того, чтобы установилась та непосредственная связь между сценой и залом, которая является самым дорогим в искусстве театра.

В этом году наш театр имени Моссовета побывал во Франции и в Болгарии. С рассказа об этом мне и хочется начать свои заметки.

Парижский зрительный зал—это совершенно особый зрительный зал: с одной стороны, в нем много русских—тех, что когда-то уехали из Советской России, и тех, что уже родились за рубежом, но чувствуют себя русскими, носят русские имена и говорят—подчас с акцентом—все же по-русски, другая часть зрительного зала—это французы, вовсе не знающие русского языка, но зато требовательные ценители театра, люди, предпочитающие дословному переводу через научника приблизительное понимание текста, но зато острое восприятие актерского исполнения, режиссерского замысла спектакля как произведения театрального искусства.

В парижском театре Сары Барнаи мы показали три своих спектакля—«В дороге», «Дядюшкин сон» и «Маскарад»,—и все три прошли с успехом.

То, что знает труппа В. Розова «В дороге», и тем более те, что знает наш спектакль, вероятно, поймут, что плечо французских зрителей виск. Французам сразу же пришел по душе наш Володя—Бориников, они его окрестили молодым Жераром Флиппом, и это закрепило за ним как выражение симпатии не только к артисту, но, что особенно важно, и к персонажу, которого воплотил он на сцене, т. е. к советскому современнику.

Сразу же, на следующий день после спектакля, появился в «Фигаро» великолепный отзыв известного критика Гоме. Это человек, с мнением которого чрезвычайно считаются и артисты, и театральные деятели Парижа. Успех спектакля «В дороге» как бы предвосхитил то торжественное открытие, которое было проведено на следующий день на спектакле «Дядюшкин сон» по Достоевскому.

Я не буду рассказывать, как принимался этот спектакль. Он шел три дня сразу при напряженном внимании зрительного зала, прерываемый хохотом и аплодисментами, то сопровождаемый заволнованной тишиной...

И, наконец,—Лермонтов. Вероятно, это было самое сложное и для нас, и для парижан. Французский перевод «Маскарада», по общему мнению, чрезвычайно слаб и ни в какой мере не передает прелести лермонтовской поэзии. Ну, а если вспомнить то, что я говорил о театральном привычке французов вообще не слушать перевода, то ведь по чисто театральному впечатлению сюжетно это некая переделка с шекспировским «Отелло»—тема ревности; вместо плаха—браслет; Отелло душит, Арбонин отравляет невиную героиню трагедии. И потом—романтика, романтика! Как она далека сегодня современному французцу, эта названная романтика прошлого века!

Я должен признаться, что мне не хватало мужества смотреть первый спектакль «Маскарада». Из-за неприспособленности зала он шел далеко не в том техническом качестве, в каком он должен был быть показан парижанам. И все же это был успех, и все же это было признание. А два последующих спектакля шли со все нарастающим успехом.

С самого первого дня гастроль в Париже у всех у нас возникло удивительное чувство гордости магической силой театрального искусства, способной вызвать взаимную симпатию артиста и зрителя. Я убежден, что настоящий театр делает творческим и зрителя. Только при активном участии зрительного зала творчество театра способно раскрыться во всех его возможности...

Теперь о Болгарии. Мы когда-то были первым советским театром, выступавшим в Болгарии, в 1953 году. Прошло двенадцать лет. Что стало с нами за эти годы? Посетители? Конечно, постарели. Но, может быть, это нечто новое: произошло не постарение, а превращение в какое-то новое качество, ибо театр не может, не ищет права стареть!

Надо сказать, что когда-то, двенадцать лет назад, мы уже показывали болгарским зрителям «Маскарад» в

Ю. ЗАВАДСКИЙ,
народный артист СССР,
лауреат Ленинской премии

первой редакции, в какой он был сделан тогда. И вот теперь по новой постановке «Маскарад» они могли судить о том, что происходит с театром им. Моссовета и что происходит вообще в советском театральном искусстве.

Восприимчив спектаклей нас поразило и дохватило. Это удивительное, почти благоволивое отношение к театру, когда во время трагического спектакля «Маскарад» в зрительном зале была такая напряженная тишина, что казалось, будто зрительный зал пуст. И эти возгорженные овации по окончании спектакля, и эта продолжавшаяся за пределами спектакля горячность зрителей, встречающихся на улице актеров, обращавшихся к ним с приветом и благодарностью, все эта атмосфера злобленности, которую был окружен театр,—когда, это было прекрасно, это самое дорогое, о чем может мечтать живой театр...

ЖИВОЙ ТЕАТР... Мне много пришлось слышать горьких и жестких слов, особенно на Западе и в Америке, о том, что театр—это искусство, сегодня обязанное уступить свое место искусству более современному—искусству кино и телевидения. Мне кажется, такое утверждение не только неправомерно, но глубоко ошибочно и вредно, хотя оно кому-то, поверхностно воспринимающему движение жизни и развитие искусства, может показаться и убедительным. В самом деле, новая техника. Как же с ней не считаться, как не считать с могуществом кино, способным охватить миллионы, и с не меньшим, если не большим могуществом телевидения, способным здесь, сейчас, немедленно передать самое сегодняшнее, неповторимое.

Но, однако, если мы говорим об искусстве актера, то оно формируется в живом театре. И, до сути говоря, неправомерно было бы противопоставлять искусство кино и телевидения искусству театра. В сущности телевидение и кино в каком-то смысле, в самом основном смысле своем, являются лишь техническими инструментами, чем в живом театре, посредниками между зрителем и актером. Но в кино и телевидении зритель отделен искусственной стеной от актера. А именно в отсутствии такой стены между творчеством актера и ответным творчеством зрителя и заключается великая магическая мощь живого театра.

Я не знаю, что будет завтра, но пока, на сегодня, живой театр с этой его неповторимостью и магией представляется ничем незыблемым. Правомерно тут самое острое сравнение—так же, как в человеческих отношениях: никакая телефонный разговор, или переписка, или фотографии не заменят для акцентного непосредственной, прямой, живой взаимосвязи с объектом этой злобленности,—так же точно никакое техническое средство не может заменить магию и чуткому зрителю живого театра.

Конечно, я готов согласиться, что посредственные театры (я уже не говорю о плохих) будут умирать. Может быть, театров станет меньше, может быть, они станут этакими лабораториями, исследующими область очень высокого, человеческого художественного мастерства, но они непременно будут, и не только сохранять, но и поддерживать их должно каждому народу, каждой стране. Мне кажется, это должно стать делом государственной важности—сохранение и развитие великодушных, первоклассных, образцовых живых театров.

Это сохранение предполагает, конечно, непрерывное их обновление. Театр должен всю свою работу строить на молодом бурлящем творческом начале. Вот почему так важен непрерывный пересмотр творческого состава театра, введение в него все новых и новых творческих сил, обновление режиссуры—обновление в самом простом, в самом конкретном смысле этого слова.

В сущности тема молодости обновления искусства—самая острая, самая важная тема сегодняшнего дня, вероятно, и не только сегодняшнего дня.

Нельзя требовать, естественно, чтобы новое было безобидным, нельзя требовать, чтобы оно в краткие сроки усваивало всю мудрость накопленного до него; нельзя от молодости требовать скорейшего послушания, ибо в природе молодости заложено желание лучшего, желание большего, заложена вера в мощь этого нового, в закономерное стремление нового испровергнуть старое. И не понимать этого—значит

тормозить развитие жизни и искусства. Подлинно талантливые всегда молодо, обладают заразительной силой и неослабевающей, они подхватываются, как эстафета, следующими поколениями, и этот огонь молодости не под силу затухнуть никому и никогда, ибо эта сила решает истинные судьбы истории и жизни искусства.

Если от этих общих положений перейти к практике, я думаю, что одним из величайших практических мудрых поступков Станиславского было создание студий при Художественном театре и привлечение молодых сил к жизни Художественного театра. Мне думается, что каждый большой театр должен воспитывать при себе студию. Мне кажется, правомерным возникновение новых театров, подобных театру «Современник», театру под руководством Любимова. Мне кажется правильным и мудрым то, что сегодня в театре имени Ленинского комсомола работает талантливый Эфрос, что театр имени Станиславского возглавляет такой тонкий художник, как Львов-Анохин, а Малым театром руководит дерзостно молодой Симонян. И пусть они со страстной убежденностью отстаивают свои позиции в искусстве. Ничего в этом страшного или опасного для развития нашего искусства я не вижу, ибо в конечном счете только в результате такой страстности и убежденности наше искусство будет приобретать убедительную силу подлинного искусства, глядящего вперед, ничего не боящегося, искусства высокой требовательности к человеку, высокой духовной напряженности.

И только в этих позициях можно и должно понимать сегодня Станиславского, включавшего в себя и Вагнера, и Мейергольда, и только в сопоставлении с этими именами, в каком-то своеобразном с ними единстве представляющего гигантскую силу, Станиславский до конца жизни был молодым и страстным художником. С годами он становился мудрее, молодеет, а не стареет. Таких же страстных людей искусства хотел он видеть вокруг. Вот почему, когда был решен вопрос о аквирате театра Мейергольда, Станиславский позвал Мейергольда в тот театр, в котором он себя чувствовал руководителем,—в свою оперно-драматическую студию.

БЮЮСЬ, что моя статья вызовет, может быть, некоторое недоумение—я начал с рассказа о поездке нашего театра за рубеж и перешел на общие темы. Но ведь, в сущности говоря, тут нет никакой нелогичности. Естественно, что поездка, главный ее итог—это общие выводы, с которыми я вернулся, какие-то новые впечатления, так или иначе отраженные на моем понимании того, что сейчас должно делать в театре.

Я очень радуюсь, что моя данная мысль о том, что слова Станиславского—«театр начинается с вешалки» должны быть понята расширенно, современно, находит свое отражение в практике многих театров, в частности, в спектакле «Десять дней, которые потрясли мир», фойе которой еще до начала спектакля. Я думаю, что для живого театр это естественный и обязательный выход, театр должен всеми средствами развлекать и укреплять эту свою магическую волшебную возможность, устанавливая живые взаимосвязи со зрителем. Конечно, каждый раз по-разному, в зависимости от тех задач, которые он решает, беря ту или иную форму, ставя ту или иную спектакль.

Сейчас мне хочется сочинить большой дружественный спектакль на материале «Преступления и наказания» Достоевского. Я хочу потряснуть зрителя и атмосферу, в музыку Достоевского в мир его образов и ритмов; я хочу изменить спектаклю антракты, я хочу продлить впечатление от спектакля, усилить его всеми теми дополнительными средствами, которые могут быть найдены, если не ограничиться только небольшой коробкой сценической площадки.

Но на эту тему, вероятно, еще рано говорить, и если я об этом упомянул, то только для того, чтобы подчеркнуть, что в жизни театра имени Моссовета я стараюсь, в меру своих сил, осуществлять принципы непрерывного обновления театра, утверждая искусство как сконцентрированную силу молодого, горячего и жаркого проникновения в жизнь, активного вмешательства в нее, требовательности к ней, понимания искусства как великого дела жизни, обязанного стать действительно мощнейшим, мобилизующим человека началом, утверждающим в нем наилучшую партийность, то есть бескомпромиссность, то есть острейшее ощущение движения от темного вчера в светлое, прекрасное завтра.