

НАРОДНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРЫ



Е. ЗАХАРОВ

ТЕАТР
КАК ВИД
ИСКУССТВА

18

1961

НАРОДНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРЫ

Е. ЗАХАРОВ

ТЕАТР
**КАК ВИД
ИСКУССТВА**

ИЗДАТЕЛЬСТВО „ЗНАНИЕ“
Всесоюзного общества по распространению
политических и научных знаний

Москва

1961

ВВЕДЕНИЕ

Несколько лет назад во многих театрах была поставлена пьеса В. Розова «В добрый час». Она появилась в очень серьезный для нашего юношества момент. Немало десятиклассников, готовившихся спокойно продолжать учебу в институте, были повергнуты в смятение требованием более серьезного выбора профессии. И вот на сцене театра они словно видят самих себя. Там «мается» их сверстник Андрей Аверин. Ему и хочется поступить в институт, ибо так принято, но он не знает, на какой же профессии остановиться. Мы понимаем всю нелепость требований матери подавать заявления в любой, хотя бы в рыбный, и горячо одобряем слова Андрея: «Важно не кем я буду, а каким буду» и его решение пожить самостоятельной жизнью, поработать, с тем чтобы безошибочно определить свое призвание

Многим юношам и девушкам помогла эта пьеса серьезнее задуматься над выбором своего жизненного пути.

Но ведь так каждое театральное представление, раскрывая перед нами определенные стороны жизни, помогает лучше познавать их смысл, полюбить хорошее, стать на его сторону. Не случайно Н. В. Гоголь говорил: «Театр — это кафедра, с которой можно много добра принести людям», а А. И. Герцен называл театр «высшей инстанцией для решения нравственных вопросов».

Конечно, мы ходим в театр не только затем чтобы разрешить какие-то собственные сомнения. Мы знаем, что если на театральной афише стоит слово «комедия», нам предстоит посмеяться (разумеется, если это удачная

комедия!). Если театр показывает драму или трагедию, мы будем переживать вместе с героями пьесы, и не один зритель украдкой или не стыдясь смахнет слезу. Но и тут мы останемся благодарны театру за то, что он открыл нам мир высоких, благородных мыслей и чувств.

В обоих случаях театр доставит нам радость. Но попробуйте-ка разделить, где в театре полезное и где приятное? Ничего не получится. Дело в том, что само удовольствие мы получаем от того, что узнаём и выносим оценку событиям и людям: Следовательно, театр, как и другие виды искусства, своеобразный способ познания жизни.

Каждый вид искусства имеет свои особые средства изображения жизни. Писатель пользуется словом и создает роман, повесть, поэму. Композитор с помощью музыкальных звуков создает свое произведение — концерт, симфонию. Скульптор, используя пластические свойства различных материалов, создает скульптуру.

Произведение театрального искусства — спектакль. Кто же создает спектакль и каковы средства художественного отражения жизни театральным искусством?

Каждому, кто смотрит спектакль, ясно, что в нем использовано много самых различных искусств. Спектакль всегда ставится по пьесе, написанной драматургом. Пьеса — самостоятельное литературное произведение. Ее можно прочитать. В спектакле же мы видим и слышим актеров — исполнителей ролей пьесы. Это — актерское искусство. Для изображения места действия используется живопись; в поставленных на сцене декорациях есть элементы архитектуры; часто звучит музыка. Можно увидеть и танец.

В театре эти искусства становятся компонентами спектакля. Спектакль — как бы сплав, синтез многих искусств. Следовательно, синтетичность — одна из особенностей театра.

Другая особенность в том, что театр — искусство коллективное. Над его созданием трудятся писатель-драматург, режиссер, композитор, актеры и многие другие.

Но какова же главная отличительная особенность театра, в чем природа театрального искусства? Об этом очень хорошо сказал выдающийся деятель советского театра Вл. И. Немирович-Данченко: «Вы можете построить замечательное здание, посадить великолепных ди-

ректоров и администраторов, пригласить музыкантов — и все же театра еще не будет; а вот выйдут на площадь три актера, постелят коврик и начнут играть пьеску даже без грима и обстановки — и театр уже есть. Ибо актер — царь сцены».

Да, актер — главный создатель театрального искусства, все на сцене подчинено ему и имеет вспомогательное значение.

В чем же суть актерского искусства?

Попытаемся отыскать ее в самом происхождении театра.

НЕМНОГО ИСТОРИИ

Театр прошел долгий и сложный путь развития. Он берет свое начало в языческих играх и обрядах, где изображались эпизоды трудовой жизни и быта людей. На Руси, например, в святках были ряженые, которые разыгрывали небольшие сценки: изображали нищих, цыган, иноземцев или животных.

Подобные игры и обряды встречаются у всех народов.

В древней Греции самое большое празднество устраивалось в честь бога вина и покровителя виноградариков — Диониса.

На этом празднике кто-то изображал веселого бога Диониса, другие — его свиту — сатиров. Все обряжались в козлиные шкуры. Диониса торжественно везли на колеснице. Он приветствовал людей, принимал и раздавал дары. То же делала и его свита.

Здесь мы уже находим первые отличительные признаки театра. Они заключаются в том, что человек изображает собой кого-то другого, преобразуется в иную личность и действует от ее имени. Позднее таких людей стали называть актерами.

Первая часть праздника состояла из торжественных песен (дифирамбов), посвященных Дионису, и заканчивалась жертвоприношением козла. Отсюда берет начало будущий театральный жанр — *трагедия*. «Трагос» — по-гречески козел, «ода» — песнь.

Потом начиналось веселое шествие. В нем исполнялись смешные сценки на бытовые темы, высмеивались

кое-кто из граждан, их поступки и характер. Это послужило основой другого театрального жанра — *комедии*, что в переводе с греческого означает — песня ватаги гуляк.

Постепенно найденные театральные формы теряли свою связь с культом Диониса. Содержание представлений становилось все более разнообразным. Оно черпалось из бесчисленных мифов, в которых греческий народ воплотил свои представления о мире. Пьесы, написанные по этим мотивам, по традиции стали называть трагедиями.

Начали строить специальные сооружения — *театры*, что по-гречески означает место для зрелищ. Там в присутствии многочисленных зрителей устраивались соревнования между драматургами. Победителя увенчивали лавровым венком. Первым прославленным драматургом стал Эсхил (V век до н. э.). Его называют отцом трагедии. Самая известная его трагедия «Прометей прикованный». Пьеса Эсхила воспеваеет мужество героя, служение людям. В ней появляется первая критика богов.

Большие нравственные, социальные проблемы, волновавшие людей, поднимались в трагедиях и других выдающихся драматургов — Софокла (V век до н. э.) и Еврипида (V век до н. э.). Мужественные и благородные герои трагедии смело вступали в спор с судьбой, предопределенной богами, и погибали в борьбе с непреодолимыми силами. Но моральная победа оставалась за ними. На их стороне были симпатии и сочувствие зрителей.

Развивалась в Греции и комедия. Выдающимся комедиографом был Аристофан — отец комедии (V век до н. э.). Самые злободневные вопросы, волновавшие жителей Афин, оказывались в центре творчества Аристофана. Афиняне страдали от постоянных войн, и вот одна за другой появляются комедии, в которых Аристофан высмеивает пристрастие к войнам и призывает граждан обуздать любителей войны. В комедии «Лисистрата» женщины воюющих стран отказались от своих мужей, пока те не заключат мира. Они захватили казнохранилище и лишили мужчин средств для ведения войны.

Аристофан высмеивал людские пороки: жадность, строптивость, самоуверенную глупость.

Героями комедии были люди незнатного рода. Если герой трагедии обязательно погибал, то комический ге-

рой всегда оставался жив, хотя подчас получал немало колотушек.

Трагедию называли высоким жанром, комедию — низким. Однако оба они в равной степени были популярными среди зрителей и оказывали влияние на общественную жизнь.

Принципы древнегреческого театра легли в основу всего европейского театра. Каждая страна и каждая эпоха вносили в театральное искусство что-то свое.

Античная трагедия получила свое дальнейшее развитие во французском театре XVII века. Но здесь она превратилась в сословно-аристократический жанр. Сюжеты трагедий в основном оставались античными, их герои — царственного происхождения. Такая трагедия отражала жизнь только высших классов.

Между тем в обществе на смену отживающей знати поднимался молодой, прогрессивный класс буржуазии. Третье сословие, куда входили все люди простого происхождения, хотело видеть на сцене себя, свои положительные качества и идеалы. Комедия в силу своей специфики не могла отразить все разнообразие новых героев жизни и новых общественных конфликтов. Идеологи третьего сословия Дидро и его друзья выступили с призывом создавать новые типы пьес, показать в них простого человека в привлекательном, а не смешном виде. Дидро говорил, что на рынках, улицах, в домах незнатных людей драматург найдет больше интересного материала, чем во дворцах. Этот вид пьес стали называть серьезной комедией, а затем — *драмой*. В драме переплеталось трогательное и смешное. Она могла охватывать самые разнообразные жизненные ситуации. «Драма это сама жизнь», — говорил Белинский. Герои ее могли оказаться перед лицом серьезных испытаний, но в отличие от трагедии здесь все кончалось благополучно.

Драма не оставалась неизменной. Следуя за жизнью, она приобретала все более критическое направление. Героем ее становился человек, находящийся в оппозиции к буржуазному обществу.

Изменились и другие жанры.

Величайший драматург англичанин Вильям Шекспир отверг все ограничительные условности трагедии, наполнил ее реальной жизнью, современными интересами, ввел в трагедию даже комические фигуры. Его трагедии «Гам-

лет», «Отелло», «Ромео и Джульетта», «Король Лир» и другие волнуют и сейчас, ибо изображают людей, чьи мысли, чувства, стремления близки и понятны нам.

Отпала необходимость в высоком происхождении трагического героя. Главным действующим лицом трагедии стал выдающийся человек по своим духовным силам, по цели, во имя которой он борется и отдает свою жизнь.

Перестала быть низким жанром и комедия. Она начала нападать «невзирая на лица» на всех, кто, несмотря на внешнюю именитость, ничтожен по существу. Уже в комедии Бомарше «Женитьба Фигаро», написанной в конце XVIII века, положительным героем был слуга Фигаро, а отрицательным граф Альмавива.

Все, что подлежит осмеянию, как устаревшее, пошлое, не соответствующее нормальной жизни, является объектом комедии.

ПЬЕСА — ОСНОВА СПЕКТАКЛЯ

Содержание спектакля определяется пьесой, написанной драматургом. Трагедии, комедии и драмы, как мы видели, были отражением важнейших жизненных явлений. Иначе и не может быть. Ведь драматург пишет пьесу затем, чтобы поведать о событиях, проблемах, людях, увиденных в жизни и взволновавших его. В пьесе он осмысливает эти явления и дает им оценку.

Н. В. Гоголь был глубоко потрясен деспотизмом, взяточничеством и прочим злом, господствовавшим в его время. «В «Ревизоре», — писал Гоголь, — я хотел собрать все дурное, что есть на Руси, да и высмеять разом».

Эпоха русской революции 1905 года отразилась в первых пьесах М. Горького. И не только отразилась. Каждая его пьеса давала бой старому миру. В пьесе «Мещане» впервые в драматургии появился образ сознательного рабочего-революционера, машиниста Нила и были произнесены слова: «Хозяин тот, кто трудится», «Права не дают, права — берут».

К. С. Станиславский вспоминал, что в пьесе «На дне» Московский Художественный театр услышал «сигнал к восстанию».

Вся советская драматургия — зеркало жизни нашего общества. События, начатые великим Октябрем, увековечены в пьесах «Штурм» В. Билль-Белоцерковского,

«Любовь Яровая» К. Тренева, «Разлом» Б. Лавренева, «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова и многих других.

Дыханием первых пятилеток, радостным ритмом строительства повеяло от пьес Н. Погодина «Темп», «Поэма о топоре», «Мой друг», написанных в конце 20-х — начале 30-х годов.

Подвиг советского народа в Отечественной войне запечатлен в пьесах «Русские люди» К. Симонова, «Нашествие» Л. Леонова, «Фронт» А. Корнейчука.

В пьесах А. Арбузова, В. Розова, А. Штейна и многих других советских драматургов поднимаются важнейшие вопросы нашей жизни. Позиция советского драматурга всегда активна. Он не бесстрастно отражает жизнь, а участвует в ней как гражданин и патриот. Пьеса — его оружие.

А. Арбузов в пьесе «Иркутская история» рассказал о бригаде, строящей свои взаимоотношения на коммунистической основе. Н. Погодин пьесой «Цветы живые» утверждает рождающееся движение бригад коммунистического труда. В пьесах «Два цвета» А. Зака и И. Кузнецова, «В поисках радости» В. Розова драматурги пригвозждают к позорному столбу туенядцев, обывателей, стоящих на дороге в будущее.

Драматургия очень чутка к современности. Началось освоение космоса, и об этом уже рассказывает пьеса А. Левады «Фауст и смерть».

Пьеса — самостоятельное литературное произведение. Но, будучи предназначена для исполнения на сцене, она учитывает особенности театрального искусства. На сцене главное — человек. По его действиям, поступкам мы судим, каков этот человек. Следовательно, драматург сосредоточивает внимание на создании человеческих характеров. В них он концентрирует жизненное содержание и идейный смысл произведения. Гоголевский городничий и другие чиновники из «Ревизора» — меткая характеристика многих сторон российской самодержавия. Героизм, преданность Советской власти отмечены нашей драматургией в образах Комиссара («Оптимистическая трагедия»), Годуна («Разлом»), Кошкина и Шванди («Любовь Яровая») и их боевых товарищей. Вспоминая любую пьесу, мы думаем о ее действующих лицах. «Герой драмы — личность человеческая», — писал В. Г. Белинский.

Создание художественного образа в пьесе имеет свои особенности. В повести, романе писатель может от своего имени дать подробную характеристику герою, прокомментировать и оценить его поступки. Задача драматурга трудней. В пьесе имеют слово лишь сами персонажи. Кто они — мы узнаем по их же делам, поступкам, словам. Следовательно, автору нужно наделить каждого из них такими поступками и речью, чтобы было ясно, что за человек перед нами.

Поэтому действенность героев приобретает в пьесе первенствующее значение. Не случайно слово «драма» означает в переводе «действие». А героев пьесы мы иначе называем действующими лицами.

Действовать же в полную силу человек начинает, встретив на своем пути препятствие, мешающее ему идти к цели. Носителями препятствия чаще всего выступают другие люди, интересы которых идут вразрез с интересами нашего героя. Они вступают в конфликт, в борьбу. Конфликт и является источником действия в пьесе. Практикой театра доказано, что только при наличии существенного конфликта драматургу удаются и характеры героев.

В пьесе А. Горького «Враги» перед нами столкновение рабочих с хозяевами завода. По тому, как ведут себя в этой схватке фабриканты Захар Бардин и Михаил Скроботов, прокурор Николай Скроботов, ротмистр Бобоедов, мы узнаем их звериную ненависть к рабочим и нарастающий страх перед ними. В то же время в поведении Синцова, Левшина и их товарищей раскрываются единство и уверенность в себе рабочих. Во «Врагах» Горький показал столкновение двух непримиримо враждебных классов. Пьеса отразила главнейший социальный конфликт эпохи.

Может возникнуть вопрос, как же быть с драматургическими конфликтами в наше время? Ведь у нас нет враждебных классов и, следовательно, социальных противоречий. На этом основании некоторые наши драматурги пытались писать пьесы без серьезных общественных конфликтов. Действующие лица жили в мире и согласии, не встречая никаких препятствий. Но подобные пьесы оказывались поверхностными, беспроблемными, без глубоких и ярких образов.

При внимательном изучении жизни, активном уча-

сти в ней драматург всегда разглядит жизненные противоречия. Ведь жизнь находится в постоянном развитии, в ней всегда появляется что-то новое. И оно неминуемо вступает в борьбу со старым, порождая разнообразные конфликты — от социальных до моральных и нравственных. И, конечно, чем более важный общественный характер будет носить конфликт, увиденный драматургом в жизни, тем значительнее будет и написанная на эту тему пьеса.

У нас изжиты классовые противоречия. Но большие конфликты в области морали, различного отношения к труду и общественной жизни есть. Разве человек-созидатель не вступит в конфликт с индивидуалистом, врачом, живущим чужим трудом, со всеми, кто мешает созиданию? Нужно говорить не только о глубине, но и о непримиримости этих конфликтов. Разве Олег — герой пьесы В. Розова «В поисках радости», не терпящий лжи и корысти юноша, может примириться с мещанкой Леночкой, озабоченной только личными удобствами?

Разнообразие жизненных противоречий порождает и различные типы драматических конфликтов.

Бывает, что герой пьесы наполнен внутренними противоречиями, как следствием внешних, объективных конфликтов. Таков капитан Берсенев в пьесе «Разлом». Симпатии к революции борются в нем с пережитками офицера старой армии.

Или, наоборот, внутренняя противоречивость характера — причина конфликтов с самим собой и окружающими людьми. Такие герои часто встречаются в пьесах А. Арбузова: Таня, Ведерников в «Годах странствий».

Значит, мало сказать, что драматургия отражает жизнь, создавая человеческие характеры. Надо добавить, что она отражает жизнь в ее общественных противоречиях, в которые вступают между собой люди.

И жанр пьесы определяется не только выбором героев, но и характером их столкновений. Сама жизнь, суть противоречий подсказывают драматургу — комедию или трагедию нужно писать.

Конфликтность должна пронизывать всю пьесу, она, повторяем, основа действенности.

Есть у драматурга еще одно немаловажное средство создания образа. Это — язык персонажа, т. е. не только *что*, но и *как* он говорит. Язык может передать социаль-

ное положение, уровень культуры, национальность и самый характер человека. Вот первые слова Акима в пьесе Л. Толстого «Власть тьмы»: «Получше, Игнатич, как бы получше, тае, получше. Потому как бы не того. Баловство, значит. Хотелось бы, тае... к делу, значит, хотелось малого-то. А коли ты, значит, тае, можно и того. Получше как...».

Аким — неглупый человек, но ему не хватает слов, чтобы выразить свою мысль. Мы услышали несколько фраз, и перед нами возник образ забитого, живущего в глухой деревеньке крестьянина-бедняка.

В пьесе Н. Погодина «Мой друг» некто Елкин произносит: «На данном отрезке времени жены являются узким местом в раскрытии оппортунизма своих мужей». Ясно, что так может говорить только бюрократ.

В хорошей пьесе каждый герой говорит своим языком, заключающим в себе особенности речи целой социальной группы людей. В пьесах А. Островского достаточно послушать, как говорит персонаж, чтобы определить, чем он занимается. Мы всегда узнаем, например, сваху по медоточивому языку. Еще бы! Ведь ей нужно со всеми быть ласковой. Вот появляется в доме купцов Большовых («Свои люди сочтемся») сваха Устинья Наумовна: «Что это у вас, серебряные, лестница-то какая крутая». Затем здоровается с хозяйкой: «Здравствуй, Аграфена Кондратьевна, как встала, ночевала, все ли живы, бриллиантовая?». Обращается к хозяйской дочери: «Что это ты словно потолстела, изумрудная?».

Язык чиновников в пьесах А. Островского насыщен канцелярскими оборотами. Своеобразно говорят у него купцы.

В целом же в словарном составе драматургии А. Островского заключено все богатство русского народного языка.

В наших лучших современных пьесах язык героев отражает, в частности, высокий уровень культуры советских людей.

Таковы важнейшие особенности драматургической основы театра.

Можно добавить, что во все времена драматургия оказывала большое влияние на развитие театрального искусства в целом, в особенности актерского. Становясь

все более реалистической, она способствовала более достоверному изображению действующих лиц на сцене.

Пьесы А. Островского научили русских актеров давать точную бытовую подробность в поведении персонажей.

Драматургия Чехова потребовала подъема театра на новую, более высокую ступень — передачи тончайших переживаний героев.

Значение драматургии для театра первостепенно. Без пьесы нет спектакля. Чем выше художественное качество пьесы, глубже образы, острее проблематика, тем интереснее над нею работать театру, тем большее значение будет иметь спектакль.

АКТЕР

Чем определяется выбор театром пьесы для постановки? Прежде всего идеями и проблемами, которые она несет. Ведь театр — это живой коллектив наших современников и граждан, живущий теми же интересами, что и весь народ. И со зрителями театр хочет говорить о том, что волнует сегодня всех. Но прежде всего идеи пьесы должны вдохновить актеров, которым предстоит донести эти идеи до зрителей. Они должны вдохнуть зримую жизнь в персонажей, оживить их мысли и чувства. В театре мы хотим видеть лица персонажей, слышать голоса, быть свидетелями споров. Три или четыре часа, пока длится спектакль, герои, существующие на страницах пьесы, должны быть перед нами живыми, реальными людьми.

Актер преображается в образ. Он становится, например, Чацким в «Горе от ума», Хлестаковым в «Ревизоре», Швандей в «Любови Яровой» или Ведерниковым в «Годах странствий».

Для театра очень важно уловить, сделать зримыми тончайшие душевные переживания героя, раскрыть его внутренний мир, индивидуальные качества. И сделать это убедительно. Так, чтобы можно было поверить в правду человеческих чувств на сцене. Только тогда поведение героев найдет у нас отклик. Ведь театр воздействует не только словом, написанным драматургом, но и живым человеческим чувством, исходящим от актера.

История театра показывает, что актерское искусство движется по пути все большего постижения правды

чувств и поведения человека, ко все большей реалистичности образа. Когда-то актеры говорили на сцене напыщенно, позы, жесты были неестественно величественными. Это считалось правилом актерской игры.

Так играли и в России. Первым в русском театре от подобной манеры играть отказался великий русский актер Михаил Семенович Щепкин (1788—1863). Он начал стремиться к естественному поведению на сцене, проще говорить, обходиться без ложной приподнятости чувств. Образы, создаваемые Щепкиным, стали значительно правдивее, глубже. Это была подлинная реформа актерского искусства. «Он создал правду на русской сцене. Он первый стал не театрален на театре», — сказал о Щепкине А. И. Герцен.

«Нужно, — говорил Щепкин, чтобы сцена получила живого человека, и живого не одним только телом, а чтобы он жил головой и сердцем». От своих многочисленных учеников он требовал влезать «в кожу действующего лица». Не представлять его, а быть им.

Громадный вклад в развитие актерского искусства внес выдающийся театральный деятель нашей страны Константин Сергеевич Станиславский (1863—1938). Наблюдая игру лучших актеров и учитывая собственный сценический опыт, он пришел к выводу, что только жизненная правда действий и чувств персонажа может понастоящему взволновать зрителей.

Эту правду Станиславский находил в искренности переживаний самого актера.

Всю свою жизнь он разрабатывал систему, которая помогла бы каждому артисту достичь сценической правды. Система Станиславского опирается на объективные законы актерского творчества, среди них главным Станиславский считал действие. «На сцене актер должен действовать», — говорил он. Система показывает актеру пути к верному, внутренне обоснованному действию на сцене, которое в свою очередь способствует появлению правды чувств.

На творческих принципах К. С. Станиславского выросла целая плеяда замечательных артистов Московского Художественного театра, основанного К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко. Артист МХАТ Н. П. Хмелев, например, играл самые различные роли. Зрителей поражало, что каждый раз перед ними

возникал совершенно новый человек, не похожий на тех, кого артист играл ранее, не только внешним обликом, но и всем своим существом. У Каренина, сыгранного Хмелевым в спектакле «Анна Каренина», был скрипучий, сухой голос, в фигуре — какая-то деревянность, глаза — совершенно непроницаемые. Такими же сухими и «скрипучими» были и чувства этого человека. Он был воплощением бездушия бюрократического аппарата царизма, не человек, а холодная машина. Каренин говорил Анне о своих страданиях, а зрителю было ясно, что он и не способен ни на какие человеческие чувства.

Напротив, Тузенбах Хмелева в спектакле «Три сестры» поражал своим духовным богатством, тонкостью и нежностью чувств. В спектакле «Дни Турбиных» он сыграл уверенного в себе, решительного офицера Алексея Турбина, в каждом движении которого ощущался кадровый военный. А в спектакле «Царь Федор Иоаннович» артист предстал трагически сознающим свою слабость и нерешительность царем Федором. Наконец, одно из самых прославленных достижений Хмелева — председатель ревкома Пеклеванов в спектакле «Бронепоезд 14-69», у которого под непримечательной внешностью горела пламенная душа революционера. И каждый из этих людей был на сцене до последней черточки живым, подлинным, настоящим.

Таким же высоким искусством перевоплощения владели многие актеры Художественного театра. В историю театра навсегда вошли образы, созданные В. И. Качаловым, И. М. Москвиным, М. М. Тархановым, Л. М. Леонидовым, О. Л. Книппер-Чеховой и другими.

Система Станиславского — ведущий творческий метод не только артистов МХАТ, но и всего нашего сценического искусства.

Стремление как можно верней, глубже, убедительней раскрыть на сцене образы пьесы не превращает актера лишь в исполнителя авторской воли. Артист — полноправный и самостоятельный художник. «Я сценическое искусство почитаю творчеством, — говорил Белинский, — а актера — самобытным творцом, а не рабом автора... Актер дополняет своей игрой идею автора. И в этом дополнении состоит его творчество». Большие актеры всегда обогащают драматургические образы, открывают в них новые грани, делают каждый образ созвуч-

ным своему времени. А если имеют дело с несовершенным драматургическим материалом, то силой таланта могут восполнить авторские пробелы.

Недавно народный артист СССР А. Ф. Борисов сыграл в Ленинградском театре драмы имени Пушкина роль парторга Большакова в спектакле «Сын века». Образ драматургу не удался. Язык и мысль Большакова бедны, деловые и личные качества выражены схематично. Никак не назовешь его незаурядным человеком, каким задумал его драматург. Но артист наполнил образ высоким волнением. У его героя пытливый взгляд; за каждым словом ощущается живая, острая мысль; какой-нибудь жест, усмешка или интонация артиста говорят нам больше, чем иные слова. Перед нами возник образ человека умного, проницательного, с большой душой. То, что не смогло передать перо драматурга, создали мастерство и талант артиста.

Бывает, что актер достигает такой глубины характера, о которой и не мечтал сам драматург. Есть в пьесах небольшие эпизодические роли.

На несколько мгновений появится на сцене какой-нибудь прохожий, официант в ресторане, солдат, произнесет две-три фразы и исчезнет совсем. А перед нами пройдет целая человеческая жизнь. Это актер воссоздаст ее и успеет о ней рассказать.

Советский режиссер и актер А. Дикий в молодости сыграл крохотную роль «судейского» в спектакле МХАТ «Живой труп». У него была только одна фраза: «Проходите, проходите, нечего в коридоре стоять!». Никаких указаний, что это за человек, автор не дал. Вот как описывает свою работу А. Дикий: «Я решил сыграть старого, прогнившего за канцелярским етолом чиновника, у которого от вечной писанины даже позвоночник искривился и руки приобрели постоянное положение человека, работающего за письменным столом. Ему — восемьдесят лет, прокурен. Моржовые усы, реденькие, несколько волосков, казенная прическа ежиком и седой. Цвет лица мертвенно-пепельный, свидетельствующий о болезнях, нажитых в судебном ведомстве. Зрение потеряно — очки. Равнодушен к судьбам людей и к строгим судебным приговорам. Больше всего ненавидит мешающих спокойному течению судебного порядка людей в коридорах — зрителей в суде, имеющих право свободного выхода из

здания. С зажатыми в руках стопками бумаг он, привычно и ловко работая локтем, боком пробирается через ненавистную толпу».

Вот пример творческой работы актера над ролью. Остается добавить, что Вл. И. Немирович-Данченко, увидев этот образ, зашел за кулисы, чтобы лично поблагодарить тогда еще неизвестного актера за эту роль.

Пьеса не дает герою всего необходимого, чтобы сделать героя живым, современным. Есть у него еще один верный союзник — жизнь.

Хорошее знание жизни К. С. Станиславский считал необходимейшим условием актерского творчества.

«Подлинный артист, — писал он, — горит тем, что происходит кругом, он увлекается жизнью, с жадностью захлебывается тем, что видит, старается запечатлеть получаемое извне и не как статистик, а как художник, не только в записной книжке, но и в сердце. Предназначение себя к карьере артиста — это, прежде всего, раскрытие своего сердца для самого широкого восприятия жизни».

У самого Станиславского запоминание всего интересного стало настолько привычным, что происходило независимо от сознания. В роли доктора Штокмана в одноименной пьесе Ибсена у Станиславского был характерный жест: два вытянутых вперед пальца и привычка топтаться. Эти штрихи очень оживляли образ. «Все эти потребности и привычки, — вспоминал Станиславский, — появлялись инстинктивно, бессознательно. Откуда они? Впоследствии я случайно догадался об их происхождении: через несколько лет после создания Штокмана, при встрече в Берлине с одним ученым, знакомым мне раньше по венской санатории, я узнал у него свои пальцы из «Штокмана», очень вероятно, что они бессознательно перешли ко мне от этого живого образца. А у одного русского музыканта и критика я узнал свою манеру топтаться на месте а ля Штокман».

О том, как помогли в создании образа жизненные наблюдения, вспоминают многие актеры. Но это не значит, что актер кого-то копирует, подражает. Чаще всего замеченное в жизни служит толчком, дает направление поискам актера. Он суммирует, осмысливает свои впечатления, фантазирует и в результате находит самую точную черточку для своего героя. Вот почему во время работы

над ролью актер изучает не только пьесу, но старается получше узнать о той жизни, которую вел персонаж. Постоянное общение с людьми, своими настоящими и будущими героями дает актеру много ценного для работы. Актер обогащает образ жизненными наблюдениями.

Сценический образ неотделим от личности актера. На нем отпечатываются не только индивидуальные качества исполнителя, но и его жизненная позиция, гражданские и политические взгляды.

Выявляется все это прежде всего в истолковании, трактовке роли.

Во многих театрах идет пьеса «Иркутская история», рассказывающая о судьбе девушки Вали. Однако характеры Валь из разных театров не одинаковы: в одном театре Валя очень веселая, в другом — задумчивая, в третьем — лирическая и т. д. Каждая из исполнительниц отделила те черточки, которые ей особенно полюбили или казались главными. Но все наши актрисы хорошо понимают эту девушку, сочувствуют ей и показывают, как Валя освобождается от всего дурного в себе. И каждая в меру сил и способностей создала образ, в общем не расходящийся с тем, что написал драматург.

Когда же одну роль играют актеры с различными общественными взглядами, толкование ее иногда превращается в арену настоящих социальных битв. Два знаменитых русских актера в одно и то же время играли роль Гамлета: П. Мочалов (1800—1847) в Москве и В. Каратыгин (1802—1853) в Петербурге. Гамлет Мочалова был человеком, глубоко потрясенным существующим в мире злом. Его оскорбляли лицемерие, ложь, которые он увидел при дворе Клавдия. Он сражался с миром Клавдия потому, что видел в нем источник зла. Этот мир попирал достоинство и свободу человека. Демократический актер Мочалов раскрывал гуманистическую идею образа.

В исполнении любимца аристократической публики В. Каратыгина, прозванного А. Герценом «лейб-гвардейским трагиком», Гамлет был величавым принцем. Достаточно взглянуть на его богатый костюм, чтобы убедиться в этом. Гамлет Каратыгина видел в Клавдии узурпатора, незаконно захватившего власть, и вел с ним борьбу за королевский трон, как законный наследник.

Каждый из актеров вложил в образ Гамлета частицу самого себя. Мочалов и в жизни был бунгарем против

косности, притеснения человека. И герои его всегда отличались мятежной жаждой свободы. Они были в разладе с обывательским миром. Мочалов вкладывал в каждую роль «кипение собственной души», как сказал один из его современников.

Возможность выразить в художественном образе свои общественные идеалы, сделать образ оружием борьбы за них — гражданская основа актерского творчества, реализуемая прежде всего трактовкой роли.

Траговка — это отношение актера к образу. Раскрывая идейный смысл образа, актер передает людям и свой взгляд на жизнь, внушает им те идеи, которые разделяет сам.

Скажем, в спектакле «В добрый час» исполнитель роли Алексея хочет, чтобы зрители прониклись высокой честностью, принципиальностью героя, и будет строить образ соответственно этому. А артист, играющий Вадима, хочет, чтобы люди возненавидели таких карьеристов, и поэтому представит Вадима ничтожным и жалким. Донесение идейного смысла образа Станиславский назвал сверхзадачей актера в спектакле.

Передовое мировоззрение, активная позиция в жизни позволяют советским артистам глубоко проникать в идеи пьесы и наполнять образы своим гражданским темпераментом.

ДРУГИЕ КОМПОНЕНТЫ СПЕКТАКЛЯ

Мы уже знаем, что в создании спектакля принимают участие представители многих видов искусства: художник, композитор, целая армия других работников сцены.

Каково же их назначение?

Прежде всего все они создают обстановку жизни героев спектакля. Художник покажет место, где происходит действие, жилище героев, место работы, природу, где они отдыхают.

Осветитель подберет соответствующий свет для каждой картины спектакля. Шумовой оформитель создаст необходимые по ходу действия звуки. Костюмеры оденут актеров в нужные костюмы. Каждый чем-то дополнит спектакль, чтобы перед зрителем предстала полная и объемная картина жизни. Но главная их цель состоит

в том, чтобы вместе с актером донести до зрителей смысл изображаемых в пьесе событий, способствовать раскрытию сценических образов. Каждый из них ищет наиболее выразительные средства и поэтому является сотворцом спектакля.

Важное место в создании спектакля принадлежит художнику. Иногда автор пьесы как бы сам дает ему задание. Во вступительной ремарке он пишет, например: «Комната, оклеенная светлыми обоями. Слева большой письменный стол и этажерки с книгами; справа тахта и туалетный столик; слева — дверь в переднюю, в центре окно с видом на озеро». Другой драматург просто напишет: «Берег реки», «Общежитие» или «Кабинет председателя колхоза». Художник сам должен создать этот кабинет или берег. Но в обоих случаях он будет руководствоваться не только авторскими ремарками, а смыслом происходящих событий. Берег реки может быть величественным, грустным или угрюмым, как бы таящим в себе опасность. Художник создает пейзаж, который, гармонируя с душевным состоянием героя, создавал бы нужное настроение в зрительном зале.

В спектакле Московского театра имени Маяковского «Гроза» на краю сцены перед опущенным занавесом стоит молодая, чуть наклонившаяся березка. Еще не началось действие, а одинокое, с грустно свесившейся листвой деревце словно говорит нам о печальной, но полной достоинства жизни.

А в спектакле Ленинградского театра имени Ленинского комсомола «На улице Счастливой» в той картине, где будет убит молодой герой, стоит другое дерево. На нем нет ни листочка, ветви обломаны и, как руки, устремлены к небу. Дерево искалечено войной. Вид его создает напряженную атмосферу, рождает предчувствие недоброго. Порой подобные детали приобретают на сцене большой символический смысл. Спектакль Московского театра сатиры «Дамоклов меч» повествует о жестокости, бесчеловечности современного буржуазного мира. На сцене художник изобразил обычное произведение современного модернистского искусства — статую дискобола, очень высокого, с сильным, атлетически развитым телом... и с непомерно маленькой, явно недоразвитой головой. И эта деталь как нельзя лучше выражает грубую, антигуманную силу, господствующую здесь.

В современном театре существуют различные принципы оформления и пути создания зрительного образа спектакля. В одних спектаклях художник воссоздает полную и правдоподобную обстановку. Здесь — свои выразительные возможности. Если, например, мы видим в комнате большую кровать с горой подушек, безвкусные занавесочки, пузатые комоды и сундуки, то сразу поймем мещанскую суть обитателей. Но и тут художник не ограничится простым воспроизведением обстановки, а подчеркнет какие-то детали, усиливающие впечатление. Скажем, кровать будет стоять в центре сцены, застеленная слишком уж высоко и пышно. Она как бы станет воплощением мещанского юта.

Художнику нужна большая выдумка, чтобы, не нарушая в общем правдоподобия, найти выразительные детали. В спектакле Ленинградского театра имени Ленсовета «Тени» на сцене изображен кабинет преуспевающего крупного чиновника Клаверова. Характер у Клаверова крутой, власть большая. Мебель в его кабинете одного стиля — с изогнутыми ножками. Однако художник слегка усилил эту изогнутость. Создалось впечатление, что даже кресла, столики, банкетки словно хотят прижаться к полу, стоять на «полусогнутых». Художник не только изображает обстановку, но и делает ее наглядным, образным средством выражения определенных мыслей.

Это выразительное начало заостряется в так называемом «условном» оформлении спектакля. Здесь художник не заботится о сохранении на сцене внешнего сходства с действительностью. Ведь мы все равно знаем, что какой бы «всамделешный» ни был дом, как бы зелено ни было дерево — все это не настоящее. В театре мы ищем правды человеческих характеров, а не «правды» декораций.

Создавая условное оформление, художник отберет лишь те детали, которые ярко и образно будут доносить смысл спектакля. Ради этого он может даже исказить внешнюю форму предмета. Ему важно дать толчок нашей фантазии, которая восполнит недостающие в оформлении звенья. В спектакле «Весенние скрипки» в театре имени Маяковского, например, на сцене изображены контуры домов, в которых живут герои. Дома прозрачные, мы видим, что кроме фасадной линии, там ничего нет. Но образ легкого, какого-то очень гостеприимного дома,

созданный художником, дает пищу нашей фантазии. Мы сами дополним картину. Конечно же, в таком доме — очень уютные, светлые и удобные квартиры. И мебель самая современная.

Художник спектакля имеет право на постоянное наше внимание к его работе на сцене. Но какой бы путь оформления он ни избрал, ему нельзя забывать, что главное на сцене — актер. Декорации должны помогать актеру, а не давить, не отодвигать его на второй план.

В тесном сотрудничестве с художником работает осветитель. В спектаклях мы часто наблюдаем световые эффекты. На сцене может наступить вечер. Небо из бледного станет синим, засветятся звездочки. А к утру на нем вспыхнет «зорька». Будут плыть облака, сверкать молнии. Все это дело рук осветителя. Он тоже не просто «заведует» погодой на сцене, но дает нам «почувствовать» ее характер.

Костюмеры, реквизиторы, обеспечивающие спектакль мелкими предметами: бутафорскими фруктами, посудой, оружием, — все они дополняют искусство художника.

Значение музыки в спектакле различно. Она может потребоваться по ходу пьесы. Федя Протасов в «Живом трупe» Л. Толстого просит цыган спеть. В пьесе А. Островского «Доходное место» в трактире играет музыкальная машина. В «Трех сестрах» А. Чехова в последнем действии за сценой проходит с оркестром полк. Марш слушают сестры. Музыка вызывает у них и грусть, и бодрость.

Эта музыка, как правило, соответственно относится и к зрителям. Вместе с тремя сестрами мы слушаем музыку и разделяем их чувства.

Еще чаще музыка вводится специально для усиления эмоционального воздействия спектакля.

Еще при опущенном занавесе в спектакле «Именем революции» М. Шатрова возникают звуки мелодии:

Смело мы в бой пойдем
За власть Советов.

И мы настраиваемся на высокий героический лад. И та же мелодия, в момент смерти одного из героев, словно рыдает над ним, помогая почувствовать, что делается в сердцах безмолвно стоящих товарищей погибшего.

В самых драматических, лирических, патетических

моментах спектакля на помощь актерам часто приходит музыка.

Таково же и значение танца в спектакле. Он может понадобиться по ходу пьесы, например в сцене свадьбы, вечеринки и т. д.

Танец, подобно музыке, — сильнейшее средство выражения эмоционального состояния персонажа. Иногда это использует сам драматург. В пьесе А. Арбузова «Иркутская история» в разгар свадьбы Вали и Сергея приходит Виктор, тоже любящий Валу. Начинаются пляски. В ремарке автор пишет: «Виктор делает медленный заход, а потом, тряхнув головой, пляшет с лихим и яростным нескрываемым отчаянием». Артист А. Лазарев в театре имени Маяковского танец Виктора сделал одним из ярких моментов роли. Это — его прощание с Валей.

А в пьесе М. Горького «Егор Булычев и другие» нет авторских указаний на то, что Егор Булычев танцует. Но у артиста Б. Шукина в театре имени Евг. Вахтангова смертельно больной Булычев пускался в безудержный пляс. В нем выразилось все озорство и неумность натуры Булычева, презрение к окружающим его ничтожным людям и отчаянье, что прожил он жизнь впустую.

Часто во время спектакля мы слышим со сцены различные шумы. Где-то за сценой происходит бой, доносится пулеметная стрельба, вой и разрывы снарядов; вот к дому подъехала тройка с бубенцами; в лесу запели птицы. В спектакле Ленинградского театра драмы имени Пушкина «Смерть коммивояжера» служащий Вилли Ломен кончает с собой, направив свой автомобиль в стену. Мы слышим, вот взревел мотор, и машина набирает бешеную скорость. Затем раздается грохот, в котором смешался лязг металла и звон стекла.

У звукооформителя — свои средства эмоционального воздействия. Разве веселое щебетание птиц в лесу или грозные раскаты грома не создают настроения на сцене?

Очень важно искусство грима в театре. Благодаря гриму стало возможным создание на сцене образа В. И. Ленина и других исторических лиц. Но грим не только создает внешний облик, но и помогает лучше выразить сущность персонажа. А если пьеса охватывает многие годы жизни человека, опять на помощь приходит грим. Он передает изменения в лице героя. Артист Московского театра имени Ермоловой Л. Галлис играл в пьесе

А. Арбузова «Европейская хроника» роль Гарольда Хога. В первом акте Хог — беззаботный поэт без гроша в кармане. Потом он получил наследство, выгодно женился и к концу пьесы стал пушечным магнатом, жаждущим войны. Сама внешность Хога красноречиво свидетельствовала об изменениях в этом человеке: пышная шевелюра уступала место жиденьким волосам, потом и тех не осталось. Лицо все больше оплывало жиром, и глаза сделались маленькими. Подбородок отяжелел, весь облик Хога становился все более отталкивающим.

Гримеры, парикмахеры, машинист сцены, поворачивающий во время действия круг сцены, — все вносят свою часть в художественное качество спектакля. Мы же воспринимаем спектакль как единое целое.

Вот кульминационный момент спектакля театра имени Маяковского «Гроза». Катерина бьется надвигающейся грозой. На сцене стемнело, впечатление предгрозовой духоты. Раздались удары грома. Зашумел дождь. Вспышки молнии осветили зловещие лики святых на стенах галереи, куда спрятались от грозы люди. Не выдержала Катерина, бросилась вон из галереи. Она бежит долго, но все время остается перед нами, так как круг сцены вращается. А бурная музыка еще больше усиливает впечатление ее ужаса и смятения.

«Сила театра в том, — говорил К. С. Станиславский, — что он коллективный художник, соединяющий в одно гармоническое целое творческую работу поэтов, артистов, режиссеров, музыкантов, танцоров, статистов, декораторов, электротехников, костюмеров и прочих деятелей сцены. Это большая, сплоченная и хорошо вооруженная армия воздействует одновременно, общим дружным натиском».

РЕЖИССЕР — ОРГАНИЗАТОР И РУКОВОДИТЕЛЬ СПЕКТАКЛЯ

Рак же достигается единство всех компонентов спектакля? Есть в театре еще один человек, которого мы пока не называли, — режиссер. Он идейно-художественный руководитель и организатор спектакля, постановщик его. На каждой театральной афише и в программе можно прочитать фамилию режиссера спектакля.

Режиссерские обязанности существовали в театре

всегда. Но они ограничивались тем, чтобы как-то расположить действующих лиц на сцене, т. е. установить мизансцены, как говорят в театре. Каждый исполнитель должен заранее знать, где ему стоять на сцене, куда перейти, когда сесть, иначе на спектакле возникнет неразбериха. Раньше занимался этим наиболее авторитетный артист — участник спектакля, а то и хозяин труппы.

Развитие драматургии и других компонентов театрального искусства, а также стремление максимально использовать все выразительные средства театра значительно усложнили подготовку спектакля.

Человека, который начал специально заниматься этим, стали называть режиссером. Эта работа, потребовавшая как хорошего знания всего театра, так и особого умения, таланта, быстро превратилась в подлинное режиссерское искусство. В свою очередь рост режиссуры поднял театр на новую ступень, открыл перед ним возможности, недоступные прежнему театру.

Процесс этот начался во второй половине XIX века. В России наиболее отчетливо он выразился в создании К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко Московского Художественного театра в 1898 году. Первые же спектакли МХАТ сделали очевидным преимущество театра, в котором придают серьезное значение режиссуре. В театрах, работавших по старинке, могли быть отдельные актерские достижения. Но спектакля как художественного целого не получалось.

А спектакли МХАТ отличались прежде всего общим ансамблем, т. е. сыгранностью между собой исполнителей, четкой продуманностью всех частей спектакля. Это позволило значительно глубже раскрывать идейный смысл пьесы. Режиссура МХАТ подолгу и кропотливо работала над спектаклем. К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко внесли самый большой вклад в развитие советской и мировой режиссуры.

Сейчас театр без режиссера невозможен. Больше того, от таланта, опытности, знаний режиссера во многом зависит качество спектакля. Как же проходит ныне работа режиссера над спектаклем?

Она начинается задолго до того, как приглашаются на первую репетицию актеры. Режиссер работает над пьесой. Он стремится разобраться в ее содержании, в творческих особенностях автора, во взаимоотношениях

действующих лиц и, главное, понять, что же хотел сказать автор своей пьесой, какова ее идея. Режиссер всесторонне изучает пьесу. Чтобы лучше понять происходящие в ней события, он привлекает дополнительный материал. Ставя, например, пьесу «Дали неоглядные» Н. Вирты, режиссеру потребуется хорошо узнать колхозную жизнь, перемены, которые происходят в ней.

На основе этого у режиссера возникает замысел спектакля, иначе — режиссерское видение пьесы. А «видеться» она может по-разному. Ведь режиссер, оставаясь верным авторскому замыслу пьесы, в то же время истолковывает ее по-своему. Не случайно одни и те же пьесы в различных театрах могут существенно отличаться друг от друга.

Истолкование пьесы прежде всего определяется мировоззрением постановщика спектакля. Режиссер с передовыми взглядами найдет самое прогрессивное и современное звучание пьесы, всеми возможными средствами усилит его. В последние годы во многих странах мира с успехом идут пьесы американского драматурга Артура Миллера: «Смерть коммивояжера», «Вид с моста» и другие. Зарубежные режиссеры в этих пьесах подчеркивают сексуальное, патологическое начало в человеке. Их спектакли как бы говорят: необузданные страсти, против которых человек бессилён, движут его поступками.

На советской сцене пьесы А. Миллера получили глубокое социальное истолкование. Возьмем ли мы «Смерть коммивояжера» в Ленинградском театре драмы имени Пушкина или «Вид с моста» в Московском Драматическом театре — в обоих спектаклях увидим, как люди становятся жертвами не сексуальных или наследственных недугов, а жестоких социальных условий, господствующих в буржуазном мире.

В свой замысел режиссер посвящает всех участников спектакля. Он старается увлечь им актеров, художника и т. д. И тогда весь коллектив работает в едином направлении. Вместе с каждым актером режиссер ищет наиболее верную и соответствующую общему замыслу трактовку роли; вместе с художником определяет принцип декорационного решения спектакля, наиболее точно отвечающий духу пьесы и замыслу режиссера. Исходя из этого используются те или иные приемы создания образа спектакля (правдоподобие, условность, фрагментность).

Режиссер осуществляет свой замысел через все компоненты спектакля. На репетициях он добивается наиболее полного воплощения исполнителями образов пьесы; создает ансамбль, устанавливает мизансцены — они тоже средство раскрытия идейного замысла спектакля. Вот возьмем финальную мизансцену спектакля «Враги» М. Горького в Ленинградском Большом драматическом театре. Центральную часть сцены занимают арестованные рабочие. Они стоят одной массой, заняв всю веранду. Жандармы жмутся к краям веранды или вынуждены спуститься вниз. На почтительном расстоянии от рабочих предпочитает держаться и начальство. И кажется: вот-вот эта лавина рабочих обрушится и сметет со своего пути защитников старого режима. А именно в непреложности победы рабочих идея пьесы.

Стремление как можно глубже проникнуть в пьесу, выразить в спектакле самые передовые идеи — черта всех советских режиссеров. Но это не мешает талантливым режиссерам иметь свои неповторимые творческие особенности. У них может быть свой подход к изображению жизни на сцене, пристрастие к определенным выразительным средствам. Каждый режиссер наиболее успешно выступает в соответствующих его таланту формах. Например, режиссер МХАТ М. Н. Кедров стремится к глубокому раскрытию психологии каждого персонажа, созданию на сцене «жизни человеческого духа» при сохранении внешнего правдоподобия.

Поиски Н. П. Охлопкова идут в направлении монументального, высоко патетического спектакля. Он как бы расширяет рамки жизни, изображенной в пьесе, выпускает в нее побольше воздуха современности, используя средства всех компонентов спектакля до театральной махины включительно; охотно прибегает к «условным» приемам, не считаясь с внешней правдоподобностью.

Лучшие спектакли режиссера Б. И. Равенских проникнуты духом народной поэзии, чистой и светлой. Он стремится освободить быт людей на сцене от всего серого, второстепенного, показать красоту в их жизни. Даже драму Л. Н. Толстого «Власть тьмы», которую ранее ставили как сугубо бытовую, мрачную пьесу, Б. И. Равенских прочитал по-своему, открыв в ней высокий душевный настрой русских крестьян.

Конечно, каждому режиссеру очень важно обнару-

жить в стиле самой пьесы соответствие своим творческим устремлениям. Не случайно они выбирают для постановки те пьесы, которые дают возможность развернуться их режиссерской манере. Так, например, режиссеры МХАТ тяготеют к психологической пьесе, Б. И. Равенских любит пьесы о деревне, а Н. П. Охлопков увлекается «широкими полотнами» в драматургии.

Свой творческий почерк имеют многие московские режиссеры: Р. Н. Симонов, В. Н. Плучек, Ю. А. Завадский и другие. В Ленинграде мы всегда узнаем спектакли режиссеров Г. А. Товстоногова, Н. П. Акимова, Р. Р. Суловича. Много интересных и своеобразных режиссеров работает в других городах и республиках страны: Ф. Е. Шишигин — в Ярославле, А. А. Добротин — в Воронеже, Д. А. Алексидзе — в Тбилиси.

В каждом нашем театре есть главный режиссер. Это художественный руководитель театра. Он не только сам ставит спектакли, но помогает и контролирует работу других режиссеров в театре. Он главный художественный воспитатель актерского коллектива театра. Поэтому его творческие принципы определяют направление, как говорят, «лицо» всего театра.

В советском театре работает много хороших и разных режиссеров. Это очень отраднo, ибо делает наш театр многогранным, разнообразным, способным удовлетворить все богатство вкусов наших зрителей.

ЕЩЕ ОБ ОДНОМ УЧАСТНИКЕ СПЕКТАКЛЯ

Мы рассказали о всех создателях театрального искусства. Но есть еще один неперемный участник спектакля. Это — сам зритель.

Все виды искусства в конечном счете существуют для зрителей и слушателей. Но в театре зритель приобретает особое значение.

Ведь за три-четыре часа, пока продолжается спектакль, театру нужно столько сказать зрителю! Иногда за один вечер перед нами проносятся целые годы жизни героев. Рассказать об этом очень сложно, и театр принимает в расчет фантазию и сообразительность самих зрителей. Иногда действующему лицу достаточно сделать намек, одно движение, взгляд, а мы поймем все, о чем он думает.

Вспомним еще раз контуры домов в «Весенних скрипках», вид которых позволяет нам самим дорисовать картину. А когда мы слышим в спектакле «Смерть коммивояжера», как мчится навстречу катастрофе автомобиль, разве мы не представляем последних минут самоубийцы?

Образная природа театра позволяет зрителям понять и пережить больше, чем они непосредственно увидели и услышали на спектакле. Это делает зрителя сотворцом спектакля.

Особое значение театральных зрителей еще и в том, что без них и сам актер не может играть.

Был в истории театра такой случай. Во время гастролей петербургской актрисы М. Г. Савиной в Берлине спектакль пожелал посетить император Вильгельм II. Думая оказать честь актрисе, он сказал, что будет смотреть спектакль один. Но М. Г. Савина ответила: «Ваше величество, прикажите ввести в зал хотя бы полк солдат. Я не могу играть для одного человека, будь это сам император».

Почему же актерам так важно присутствие зрителей?

Искусство есть творческий акт передачи мыслей и чувств художника через его произведение другим людям. Писатель, пишущий книгу, актер кино, снимающийся в фильме, знают, что позднее их работа предстанет перед публикой и оживет то, что их волновало.

Спектакль же, как художественное произведение, живет лишь те часы, пока он идет на сцене. Значит, только во время спектакля актер может передать людям, что же он хотел сказать созданным им образом.

Вспомним о гражданском начале в актерском творчестве и сверхзадаче актера в каждом спектакле. Актер добивается, чтобы зритель разделил его отношение к персонажу: полюбил или возненавидел, т. е. стал единомышленником актера. И когда слова, поступки действующих лиц находят в зале соответствующий эмоциональный отклик, между актерами и зрителями устанавливается живая связь, знак того, что обе стороны поняли друг друга.

Но вот театр имени Евг. Вахтангова в 1928 году показывал в Париже спектакль о революции — «Виринея». Зрительный зал заполнили эмигранты-белогвардейцы, которых эта самая революция

выбросила из страны. Спектакль встречался враждебно. О единомышленниках не приходилось говорить. Но актеры играли с громадным подъемом. В самой атмосфере ненависти черпали они вдохновение, чувствуя, что каждое их слово попадает в цель, бьет по врагу. Это тоже был своего рода «контакт» между сценой и зрительным залом.

Театр — самое чувствительное к времени искусство. Только он, с его живым творцом спектакля актером, может чутко улавливать, чем живут сегодня люди, и непосредственно учитывать в спектакле мысли и настроения людей.

Только в театре зритель видит перед собой живой, реально существующий образ и одновременно может общаться с его создателем. Эти неповторимые особенности театра делают его древнее искусство бессмертным и способным оказывать на зрителя наибольшее идейно-эмоциональное воздействие.

В театре пребывает одновременно целая людская масса. Театр сплавивает ее в одинаково мыслящий и чувствующий коллектив. Это еще больше усиливает эмоциональное восприятие спектакля. История театра знает немало примеров, когда театр служил толчком к активным политическим выступлениям людей. После спектаклей с участием Ермоловой молодежь расходилась с пением революционных песен. Пьесы Горького на сцене МХАТ и в театре В. Ф. Комиссаржевской иногда превращались в политические демонстрации. Эту свою силу театр должен отдавать служению самым гуманным, самым передовым идеям. Советский театр называют пульсом времени. Он всегда идет в ногу со всеми современниками, зовет их вперед. Увидеть в жизни новое, коммунистическое в характере человека, в отношении к труду, к другим людям — и поведать об этом всем, сделать достоянием миллионов; выставить напоказ, на всеобщее осмеяние все, что мешает нашему обществу идти вперед, — вот назначение нашего театра.

В беседе с Кларой Цеткин В. И. Ленин так говорил о цели социалистического искусства: «Оно должно объединять чувства, мысль и волю масс, поднимать их». Театральное искусство в наибольшей степени способно осуществлять это.

Поэтому театру принадлежит одно из первых мест в коммунистическом воспитании человека.

Советуем прочитать

О театре есть большая и разнообразная литература. Назовем лишь небольшую ее часть. В книге *«Моя жизнь в искусстве»* К. С. Станиславский живо и увлекательно рассказывает о своем творчестве, организации и путях развития Московского Художественного театра, раскрывает многие «секреты» театрального искусства.

Много интересных мыслей о театре содержится в книге В. И. Немировича-Данченко *«Из прошлого»*.

Месту театра в системе различных видов искусства и особенностям театрального искусства посвящены специальные главы в книгах: *«Основы марксистско-ленинской эстетики»*, 1960, стр. 510—517.

А. Я. Зись. *Лекции по марксистско-ленинской эстетике*, М., ВТО, 1960, стр. 176—190.

В книгах народного артиста СССР М. И. Царева *«Что такое театр»*, М., «Молодая гвардия», 1960, и А. И. Дейча *«Мы любим театр»*, М., «Искусство», 1960, рассказывается о месте театра в жизни общества, сложном пути, пройденном в своем развитии театром, и различных сторонах театрального творчества.

«Труд актера» — так называются многочисленные сборники, выпускаемые издательством «Советская Россия», в которых рассказывается о многих крупнейших русских, советских и зарубежных актерах.

Ученик К. С. Станиславского, пропагандист его системы и режиссер МХАТ Н. М. Горчаков в книге *«Театр — великая школа»*, М., «Искусство», 1959, знакомит читателей с работой режиссера над спектаклем.

Журналы «Театр» (выходит ежемесячно) и «Театральная жизнь» (выходит два раза в месяц) широко освещают деятельность советского театра, печатают материалы по всем вопросам театрального искусства, уделяют большое внимание народным театрам.

В 1960 году журнал «Театр» провел на своих страницах дискуссию на тему «Режиссура и современность», в 1961 году — дискуссию об актерском творчестве. В них приняли участие виднейшие советские режиссеры, актеры, критики.

В журнале «Театральная жизнь» в 1961 году началась дискуссия о театре будущего,

О ЧЕМ РАССКАЗЫВАЕТСЯ В ЭТОЙ КНИЖКЕ

	<i>Стр.</i>
Введение	3
Немного истории	5
Пьеса — основа спектакля	8
Актер	13
Другие компоненты спектакля	19
Режиссер — организатор и руководитель спектакля	24
Еще об одном участнике спектакля	28
Советуем прочитать	31

Автор **Ефим Захарович Захаров**

Редактор **В. А. Громова.**

Техн. редактор **А. С. Назарова**

Корректор **В. М. Климачева**

Обложка художника **Р. Г. Алеева**

Сдано в набор 29/IX 1961 г. Подп. к печ. 28/X 1961 г. Изд. № 361.
Формат бум. 84×108¹/₃₂. Бум. л. 0,5. Печ. л. 1,0. Уч.-изд. л. 1,58.
А 08918 Цена 6 коп. Тираж 20 500 Заказ 3107.

Типография изд-ва «Знание». Москва, Новая пл., д. 3/4.

6 коп.

