

РАБОЧИЕ ВСЕГО МИРА, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

КИМ ЧЕН ИР

**О ДРАМАТИЧЕСКОМ
ИСКУССТВЕ**

**Беседа с работниками в области
литературы и искусства**
20 апреля 1988 года

**Издательство литературы на иностранных языках
Корея, Пхеньян
95 чучхе (2006)**

СОДЕРЖАНИЕ

1. Революционное обновление драматического искусства.....	3
1) Революционное обновление драматического искусства – веление времени, требование развития искусства.....	3
2) Борьба за создание новых спектаклей нашего образца	7
3) Спектакль типа «Молельни» – спектакль новой формы.....	16
4) Революционные спектакли периода антияпонской революции – исторические корни нашего драматического искусства	22
2. Драматургия	37
1) Пьеса – идейно-художественная основа спектакля ...	37
2) Организация драматической ткани – основа искусства драматургического воплощения	48
3) Язык – главное изобразительное средство пьесы.....	60
4) Образный колорит – эмоциональная окраска драматического образа.....	71
3. Сценическое воплощение спектакля	84
1) Режиссура – искусство творчества и руководства	84
2) Игра актера – искусство создания характера	92
3) Сценические декорации спектакля – подвижные и объемные	100
4) Музыка к спектаклю – важный компонент драматического представления	108

Несколько дней назад великий вождь товарищ Ким Ир Сен посмотрел революционный спектакль «Торжественный митинг» – бессмертный классический шедевр, поставленный Государственной драматической труппой. Была дана высокая оценка: спектакль сделан отлично. Слова вождя – высокая честь для работников драматического искусства, которые, всем сердцем восприняв курс партии на революционное обновление драматургии, прекрасно воплощают на сцене немеркнущие классические шедевры в соответствии с эстетическими вкусами нашего народа.

Более десяти лет прошло с той поры, когда мы по-настоящему взялись за коренное обновление драматического искусства. За эти годы его работники, горячо поддерживая курс партии в этой области, по примеру драмы «Молельня» успешно восстановили постановку немеркнущих классических шедевров – драматических революционных спектаклей, лично созданных товарищем Ким Ир Сенем в период антияпонской революционной борьбы. В их числе упомянутая «Молельня», «Кровавый протест на международной конференции», «Письмо от дочери», «Грызня трех князей за трон» и «Торжественный митинг». Эти пять революционных спектаклей – бесценный результат взятого партией курса, славный итог самоотверженных усилий деятелей театра, безгранично преданных партии и вождю.

Поистине совершив революцию в драматургии, мы распрощались со старыми спектаклями прошлых времен и получили новые спектакли типа «Молельни», созвучные эпохе чучхе. По своему содержанию и форме эти спектакли – яркое воплощение требований основанной на идеях чучхе науки о человеке. Кроме того, это новые театральные формы, прочно опирающиеся на принципы чучхе в системе и методах творчества.

Благодаря своей высокой идейности и художественности спектакли типа «Молельни» сразу же после своего появления начали завоевывать популярность у зрителей, любовь у нашего народа. Горячие, живые отклики они вызывают и у других народов мира. Постановка на нашей сцене таких спектаклей, пришедшихся по душе всем людям планеты, – это гордость

нашего народа.

В ходе революционного обновления драматического искусства, начавшегося со сценического возобновления бессмертного классического шедевра «Молеельня», проходил процесс совершенствования идейно-теоретических разработок по вопросам нашего самобытного драматического искусства, утверждения на основе идей чучхе системы и методов драматического творчества.

Основанная на идеях чучхе теория драматургии – программное руководство к созданию такого социалистического и коммунистического драматического искусства, которое соответствует требованиям времени и отвечает стремлениям народа. Разработка такой стройной теории этого искусства – главный успех в революционном обновлении драматического театра.

Наша задача – бережно сохраняя эти теоретические достижения и последовательно внедряя их в практику художественного творчества, и дальше развивать наше драматическое искусство, уже сегодня достигшее высоких рубежей.

1. РЕВОЛЮЦИОННОЕ ОБНОВЛЕНИЕ ДРАМАТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

1) РЕВОЛЮЦИОННОЕ ОБНОВЛЕНИЕ ДРАМАТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА – ВЕЛЕНИЕ ВРЕМЕНИ, ТРЕБОВАНИЕ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА

Революционное обновление драматического искусства – это борьба за создание новых, революционных спектаклей, отвечающих велению времени.

Это важный вопрос, поскольку он связан с велением времени и судьбой драматургии.

Литература и искусство – продукт эпохи. Вместе с течением времени они непрерывно изменяются и развиваются. Это закономерный процесс их развития. В нашу новую историческую эпоху властелином мира, хозяевами своей судьбы выступают бывшие угнетенные и оскорбленные народные массы. Новое время требует новой литературы, нового искусства, которые действительно служили бы их цели – самостоятельному, творческому преобразованию мира, решению своей судьбы, осуществлению исторической задачи – национального, классового освобождения, освобождения самого человека. Однако до того момента, когда мы начали революционный переворот в драматическом искусстве, оно не поспевало за требованиями времени и не отвечало стремлению народа. Если искусство не отвечает велению времени и стремлениям народа, оно должно быть смело преобразовано.

Драматический спектакль – один из видов искусства с его древней историей. Он возник в незапамятные времена и развивался вместе с прогрессом человеческой культуры. Переживая разного рода спады и подъемы, он не стоял на месте, продолжая поступательное движение вперед. Прошедшая такой путь драматургия в современную эпоху

стала переживать серьезный кризис, будучи не в состоянии продвигаться дальше. Такая ситуация связана и с широким распространением киноискусства, и с появлением телевидения. Однако эти объективные условия не являются основной причиной современного застоя драматического искусства, которая заключена в нем самом.

Время неумолимо бежит вперед, а драматическое искусство по-прежнему никак не может освободиться от старых, застывших трафаретов. Во времена эксплуататорского общества практически все драматургические произведения изображали либо дворцовый быт и жизнь королей и феодалов, либо любовные драмы аристократии, либо развратную жизнь буржуазии. Конечно, среди спектаклей былых времен порой встречались и такие, которые восхваляли благородные, красивые стороны человеческой жизни, осуждали социальное зло и несправедливость и доносили до людей жизненную правду. Однако и такие произведения драматургии были не в состоянии остро раскрывать сущность полного противоречий эксплуататорского общества, не могли показать народу верный путь вперед. Сказывалась общественно-историческая обусловленность и ограниченность мировоззрения самих драматургов. На рубеже XIX и XX веков, с процветанием коммерческих театров, каждый из которых азартно гнался за прибылью, драматическое искусство в еще большей мере приобрело товарный характер, стало еще реакционнее. И вот против насквозь прогнившей буржуазной драматургии выступила драматургия пролетарская.

По своему содержанию эта прежняя пролетарская драматургия была революционной. В основном в ней отображались революционная борьба и творческая жизнь народных масс, стремящихся к свержению эксплуататорского строя, к построению социалистического, коммунистического общества. Это стало по сути дела радикальным переворотом в развитии драматургии в соответствии с велением времени, со стремлениями народа.

Однако и эта драматургия страдала множеством недостатков, если рассматривать ее в свете требований эпохи чужде.

В наши дни народные массы требуют воплощения на театральных подмостках типичного образа нового, самостоятельного человека, властелина мира, ждут отображения собственной творческой жизни – деятельности по преобразованию природы и общества, воспитанию нового человека в соответствии с существенными требованиями самого человека. Но прежний пролетарский спектакль, в центре которого хотя и находились народные массы как хозяева истории, не мог отобразить их плодотворную жизнь и борьбу за самостоятельность, да и не давал ясного ответа на вопрос о судьбе самостоятельного человека. К тому же и по форме своей он не выходил за рамки старого спектакля.

То же самое происходило с нашей драматургией и после освобождения страны. Идейное содержание пьес было революционным, но режиссура, школа актерской игры, сценические декорации, методы художественного изображения следовали старым трафаретам. И поэтому спектакль, естественно, не соответствовал эмоциональному настрою нашего народа, его эстетическим взглядам. Такой спектакль, как правило, не пользовался популярностью в народе, оставался далеким от него.

Одно время дело дошло до того, что некоторые стали смотреть на драматическое искусство как на устаревшее, отсталое, ненужное, появились даже разговоры – стоит ли сохранять те или иные драматические театральные коллективы. Однако, даже при всем отставании драматургического театра от времени нельзя считать само драматическое искусство ненужным.

Драматический спектакль как один из видов искусства, имеющий древнюю историю, является замечательным средством идейно-эмоционального воспитания людей. Нет другого вида искусства, столь близкого к человеческой жизни, столь любимого зрителем, как драматический спектакль. Это искусство любимо нашим народом. И любимые народом спектакли надо поощрять и совершенствовать. Отказываться от этого вида искусства нельзя.

Иные говорят: теперь широкая дорога – кино и телевидению и потому, мол, ставя спектакль, трудно заинтересовать

аудиторию. Это, я бы сказал, просто глупая мысль. Спектаклю свойственны такие качества и достоинства, каких не заменят ни кино, ни телевидение. Каким бы развитым ни было киноискусство, какую бы широкую аудиторию ни имело телевидение, они никогда не заменят драматический спектакль на сцене. Спектакль смотрят в театре, где зритель эмоционально связан с артистами на сцене и испытывает такой живой интерес, будто видят настоящие картины из жизни. Спектакль же, передаваемый по телевидению, не дает драматического эффекта и его эмоциональное воздействие на зрителей невелико. Драма – это вид сценического искусства и смотреть ее надо только в театре. Только тогда почувствуешь свойственный ей вкус и аромат. Вот почему я не согласился с мнением некоторых товарищей, которые после нового, в нашем стиле, воплощения на сцене революционного спектакля «Молельня», этого бессмертного классического шедевра, обратились ко мне с предложением широко использовать телевидение для пропаганды этого успеха, достигнутого в деле коренного обновления драматического искусства. Да, народ любит кино и телевидение, но нельзя отказываться от самого спектакля на театральной сцене. Наш долг – произвести революцию в драматическом искусстве для того, чтобы вывести этот вид искусства из застоя и развивать его так, как того требует новая эпоха.

Это закономерное требование нам диктовало необходимость завершения революционного обновления литературы и искусства.

Процесс этого обновления не ограничивается перестройкой только какой-то одной области искусства или изменением форм одного-двух видов литературы и искусства. Он может рассчитывать на успех лишь в результате ликвидации всего старого и создания нового, соответствующего требованиям времени и стремлениям народа везде – в литературе, кинематографии, драматургии, опере, музыке, хореографии, изобразительном искусстве, цирке и всех других областях искусства.

Проанализировав место и роль литературы и искусства в революционной борьбе и строительстве нового общества, наша

партия совершила революцию в первую очередь в киноискусстве, являющемся самым действенным средством массового воспитания, а затем – в опере, где больше, чем в других сферах, оставалось устаревших трафаретов и штампов. На рубеже 60-х и 70-х годов в этих областях искусства с успехом произошла революция в ходе новых постановок в кино и опере бессмертных классических шедевров «Море крови», «Судьба охранника» и «Цветочница». На основе этих достижений и приобретенного в их ходе опыта мы, решив совершить переворот и в драматическом искусстве, наметили в начале 70-х годов курс на революционное обновление этого вида искусства и по-настоящему взялись за дело.

В результате этого произошли крутые перемены во всех областях литературы и искусства, приведшие к их обновлению.

Успех революции в драматическом искусстве вылился в создание ярких спектаклей, отвечающих требованиям времени и стремлениям народа. Это не только способствовало революционному воспитанию людей, но и стало сенсацией в мировой драматургии. Хочу добавить, что впредь, с налаживанием культурного обмена между Севером и Югом или с достижением объединения Родины станет возможным показать населению в Южной Корее, знакомому лишь с прежними старыми драмами, наш собственный революционный спектакль.

2) БОРЬБА ЗА СОЗДАНИЕ НОВЫХ СПЕКТАКЛЕЙ НАШЕГО ОБРАЗЦА

Революция в драматическом театре имеет целью создание новых спектаклей нашего образца. Ее процесс протекал отнюдь не безмятежно. Это была борьба за ликвидацию старого и создание нового во всех аспектах – содержании спектакля, его форме, системе и методах творчества. Поэтому с самого начала мы столкнулись с множеством трудных, сложных проблем. Революционное обновление нами драматического искусства было делом новым, и потому нам нечего было рассчитывать на чью-то помощь, нельзя было

надеяться получить какие-либо рекомендации из арсенала существующей теории литературы и искусства. Нам пришлось решать один за другим все вопросы коренного улучшения драматического искусства по-нашему, прочно оставаясь на собственных позициях, на основе самостоятельных убеждений и суждений.

Драматурги и все деятели драматического искусства были окрылены верой в успех: раз нас ведет партия, для нас не может быть ничего невозможного. Преодолевая встречающиеся трудности, они без малейших колебаний, упорно вели работу по коренному обновлению драматического искусства. И вот результат: поставлены пять революционных спектаклей, отвечающих требованиям эпохи и стремлениям народа.

Революцию в драматическом театре нашей страны мы вели одновременно с борьбой за ликвидацию буржуазных, феодальных, ревизионистских, низкопоклоннических, догматических и всяких других реакционных, чуждых нам идей и идей, за утверждение принципов чужде в области драматического искусства.

Когда мы начинали эту работу, область драматического искусства изобиловала пережитками и отголосками вышеупомянутых старых и вредных идей. Отдельные писатели, режиссеры и актеры не могли отрешиться от старого образа мышления и устаревших методов драматургического творчества. И, естественно, свет увидело мало таких драматургических произведений, в которых ярко воплощены партийность, пролетарский классовый подход, народность, политическая принципиальность. В этой области искусства было особенно заметно низкопоклонство перед европейским драматическим театром. Многие работники драматического искусства преклонялись перед иностранными спектаклями, считая, что драма должна быть европейской по форме и стилю.

Идейные пережитки капитализма, феодализма, ревизионизма, низкопоклонничества и догматизма в той или иной форме давали о себе знать не только во взглядах и подходах к драматическому спектаклю, но и в самом процессе творчества и жизни писателей и деятелей искусства. В прошлом в

Государственной драматической труппе оказались самые разные люди. Кто-то прибегал к групповщине, кто-то считал только свое мастерство совершенным, напускал на себя важность, даже не подозревая, что его действия на сцене выглядят порой нелепо. Среди части писателей и деятелей искусства наблюдались и беспринципные явления: «классифицируя» друг друга в качестве «родоначальников» и «последователей», они строили отношения между собой, как между «учителями» и «учениками», замазывали недостатки, восхваляли друг друга до небес. Не искоренив из их сознания пережитки старых идей – буржуазных, феодальных, ревизионистских, низкопоклоннических и догматических, невозможно было создать хорошие спектакли.

Непосредственными проводниками революции в драматическом театре являются писатели и деятели драматического искусства. У них самих есть силы и возможности успешно вести ее. Как и любая революционная борьба, она может завершиться успехом лишь в том случае, если сами эти люди, непосредственные ее участники, руководствуясь хозяйским подходом и стоя на творческих позициях, глубоко поймут необходимость этой работы и проявят в ней высокий революционный энтузиазм и творческую активность.

Работу по изжитию пережитков старой идеологии в сознании этих людей и утверждению принципов чучхе в драматургическом творчестве мы проводили в тесной увязке с установлением единой идейной системы партии, повышением революционной сознательности людей и воспитанием их в духе традиций рабочего класса. Главное в установлении единой идейной системы партии – основательно вооружить этих людей идеями чучхе, разработанными товарищем Ким Ир Сенем, и его самобытной теорией литературы и искусства. Идеи чучхе – это единственно верная руководящая идеология революции и строительства нового общества, это постоянное руководство ко всей нашей деятельности. Идеи и теория нашей партии по вопросам литературы и искусства, основанные на идеях чучхе, – это маяк, показывающий верный путь к строительству и созданию социалистической, коммунистической литературы и искусства,

это верные идеи и теория, в которых содержится исчерпывающий ответ на все вопросы творческой практики. Прежде всего мы активно проводили работу по приобщению писателей и деятелей искусства к идеям чучхе нашей партии и ее курсу по вопросам литературы и искусства. Собрание писателей и деятелей искусства Государственной драматической труппы, проходившее в начале ноября 1972 года, имело большое значение. Оно помогло творческим работникам в области драматического искусства установить у себя единую идейную систему партии и, сделав курс партии по вопросам литературы и искусства своим твердым убеждением, безусловно и последовательно претворять его в жизнь.

Вооружение творческой интеллигенции идеями чучхе нашей партии и ее самобытной теорией по вопросам литературы и искусства могло успешно вестись благодаря неустанному ее воспитанию и практическим мерам по созданию нового, революционного спектакля.

Готовясь к революционному обновлению драматургии, мы приобщили писателей и деятелей искусства к самобытным идеям великого вождя, воплощающему эти идеи курсу партии в вопросах литературы и искусства, в частности, к новой самобытной теории, разработанной в процессе коренного обновления кино и оперы, а также к установкам партии на революционные перемены в области драматургии. Мы помогли им последовательно воплощать все это в творческом процессе. Вместе с тем мы еще энергичнее вели работу по претворению в жизнь курса партии, направленного на превращение самого творческого процесса в процесс повышения революционной сознательности писателей и деятелей искусства, воспитания их в духе традиций рабочего класса.

Такая работа привела к утверждению в среде деятелей драматического искусства единой идейной системы партии, ликвидации в основном пережитков старой идеологии, дальнейшему ускорению процесса повышения их революционной сознательности и воспитания их в духе традиций рабочего класса, укоренению принципов чучхе во всех сферах творчества и жизни.

Пять революционных спектаклей, отвечающих требованиям эпохи и стремлениям народа, стали бесценным плодом борьбы за изжитие в сознании писателей и деятелей искусства пережитков буржуазных, феодальных, ревизионистских, низкопоклоннических, догматических и других старых идей и укоренение среди них единой идейной системы партии, за утверждение принципов чучхе в драматургическом творчестве.

Как показывает опыт, революционное обновление драматического искусства, как и все другие дела, пройдет успешно лишь в том случае, когда писатели и деятели искусства, расставшись с пережитками старой идеологии, выработают в себе устойчивые эстетические взгляды на основе идей чучхе, повысят свою революционную сознательность и будут воспитаны в духе традиций рабочего класса.

Это обновление заключалось в ломке всех устаревших шаблонов в драматургическом творчестве и создании новых революционных спектаклей.

Устаревшие трафареты в создании спектакля пустили глубокие корни в его разных сферах. Драматическое искусство имеет давнюю историю, и его старые шаблоны веками затвердевали, влияя на все области драматического искусства, скажем, на создание пьесы, театральную режиссуру, декорации и прочее.

Когда у нас началось революционное обновление драмтеатра, старые шаблоны давали о себе знать в тех или иных сторонах драматического искусства. Многие драматурги, заинтересовавшись какой-нибудь драматической коллизией, спешили поскорее взять ее в качестве сюжета для очередной пьесы вместо того, чтобы воплощать в своем творчестве требования науки о человеке. Больше того, они, взяв в качестве темы сюжет из социалистической действительности, которую можно показать и без конфликтов, искусственно вводили в сюжет своего произведения конфликтную ситуацию и таким образом фабриковали пьесу ради пьесы. Соответственно на такой манер создавался и сам спектакль, неспособный раскрыть проблемы большой зна-

чимости, решение которых жизненно важно в революционной борьбе нашего народа и строительстве нового общества, не мог показать все многообразие и глубину человеческой жизни и в итоге не мог успешно выполнить свою познавательно-воспитательную роль, донести до людей жизненную правду.

Революционное обновление драматического искусства мы начали с ломки устаревших трафаретов при создании пьесы.

С этой целью было предложено воссоздать с учетом требований нашего времени бессмертные классические шедевры – революционные спектакли, созданные самим товарищем Ким Ир Сеном в годы революционной борьбы против японских оккупантов.

Эти классические шедевры являются настоящими образцами науки о человеке, основанной на идеях чучхе. Так, на первый взгляд, революционный спектакль «Молельня» представляется произведением, направленным против суеверий, но он не только пропагандирует простую идею – не быть суеверным, а делает акцент на подходе к судьбе самостоятельного человека – на том, что судьбу человека вершит не бог или святой дух, что путь к ее решению определяется самим человеком и, следовательно, человек должен верить лишь в свои собственные силы. Революционный спектакль «Письмо от дочери» не только подчеркивает простую идею о том, что человек должен учиться, но оттеняет мысль: всякий, кем бы он ни был, без знаний не может сохранить свое достоинство самостоятельного человека и не сможет должным образом выполнять свою созидательную роль хозяина мира.

В революционных спектаклях, этих бессмертных классических шедеврах, диалог и монолог ярко воплощают требования науки о человеке, основанной на идеях чучхе. В актерской речи в наших спектаклях, созданных еще до коренного обновления драматургии, звучало больше искусственных, надуманных, рассчитанных на произнесение на сцене слов, чем выражений из повседневного обихода. Поэтому мы воссоздали на сцене бессмертные классические шедевры, в которых зритель слышит жизненно правдивую речь, напоминающую повседневный разговор, но наделенную философской глубиной, художественно отточенную, чтобы на ее примере учились

писатели.

В процессе воссоздания бессмертных классических шедевров мы добились от писателей создавать такие пьесы, которые, в отличие от прежних образцов, делают главный упор не на происходящие события, а на жизнь человека, то есть настоящие произведения, отвечающие требованиям науки о человеке, основанной на идеях чучхе. Вот в чем состоит одно из больших достижений переворота в драматическом искусстве.

Революционное обновление драматургии было процессом ломки устаревших трафаретов в режиссуре и актерской игре, создания новой системы режиссуры и актерской игры – системы нашего стиля.

Когда началось революционное обновление в драмтеатре, стало видно, что некоторые режиссеры не полностью избавились от пережитков прежних времен. Отстаивая принцип «режиссуре – приоритет», они создавали в коллективе патриархальную систему вроде «отношений между учителем и учениками», прибегали к самоуправству и даже к произволу. Старая психология постановщиков, заключавшаяся в формуле «режиссуре – приоритет», не давала возможности создать в театральном коллективе здоровую атмосферу творчества и высокой коммунистической нравственности творческой деятельности, нельзя было воплощать в режиссуре подлинные требования науки о человеке.

Мы потребовали от режиссеров драматических театров усилить их роль как командующего творческих коллективов. Особое внимание было обращено на ломку патриархальной, бюрократической системы, существовавшей при постановке спектакля, и на создание новой системы режиссуры нашего образца, которая требует от людей не только художественного творчества, но и идеологического воспитания. В ходе этой работы коренным образом изменились место и роль режиссера в создании спектакля, были созданы новые изобразительные принципы и приемы нашего стиля, используемые в постановке спектакля.

То же самое можно сказать о ликвидации устаревших трафаретов в актерской игре и о разработке новой системы игры – системы нашего стиля. В спектакле актер занимает весьма

важное место, так что, как и в киноискусстве, мы определили драматическое искусство как искусство актера, назвали актера лицом спектакля. Однако в первые дни революционных перемен в драматическом театре оставалось еще немало устаревшего в манере и методах актерской игры. Так, при исполнении ролей актерами использовались старые трафареты, была популярна гипербола, было немало показухи и уродливости. Короче говоря, актерская игра имитировала приемы так называемой «новой драмы». Формализм и натурализм в поведении актеров на сцене, манер «новой драмы» подгоняют характеры и жизнь человека к заранее состряпанным шаблонам, – и получается гипертрофированное, уродливое исполнение ролей. Это, в конечном счете, приводит к искажению жизни и уродливому показу человека на сцене. Не сломав подобные устаревшие подходы, невозможно было решить вопрос судьбы спектакля. Мы объявили войну старой формалистической и натуралистической манере актерской игры, насаждающей схематизм, преувеличение, показуху, уродование, стали бороться с идейными перекосами, что стало борьбой за коренное обновление актерского мастерства.

Вместе с тем мы решили: пусть актер исполняет на сцене роль так, как ведет себя в подобной ситуации обычный живой человек, и потребовали от артистов претворить этот принцип в жизнь. Мы нанесли удар порочной теории актерской игры, адвокаты которой, выступая за «подсознательный творческий процесс органической природы» и тому подобное, отрицали сознательную работу над ролью, основанную на идейном настрое актера. Мы добивались полнейшего претворения в жизнь теории, уже изложенной в работе «О киноискусстве» и гласящей, что в создании образа персонажа решающую роль играет мировоззрение актера. В результате в драматическом театре игра актеров стала более естественной, живой, правдивой, они стали играть так, как будто существующий в реальности человек действительно дышит и действует, утвердилась новая, нашего стиля, манера исполнения ролей, основанная на мировоззрении актера.

В корне обновляя драматическое искусство, мы, сломав

старые взгляды на сценические декорации, превратили сцену в поточную и объемную и ввели в спектакль музыку для усиления показа внутреннего мира персонажа и более динамичного развития драматического действия.

Революция в драматическом театре вызвала смелую ликвидацию долгое время существовавшей устаревшей системы, старых методов творчества в пьесе, режиссуре, актерской игре, декорациях, музыке и всех других компонентах драматического творчества. Ее результатом стали разработка новой системы, новых методов творчества, отвечающих нашим взглядам, соответствующих требованиям эпохи чухче, и коренное изменение картины нашего театрального искусства в целом.

То, что мы за короткое время успешно смогли добиться осуществления сложной, трудной задачи – переворота в драматургии, немислимо без разработки новой теории драматургии.

Обновляя коренным образом драматическое искусство, мы воплощали в жизнь новую теорию литературы и искусства, которая разрабатывалась в процессе переворота в кинематографии и оперном искусстве, и решали актуальные теоретические и практические вопросы драматического творчества. В этом процессе у нас разработана новая, нашего стиля, теория драматического искусства, коренным образом отличающаяся от прежней.

Новая теория драматургического творчества, разработанная нашей партией на основе самобытных идей товарища Ким Ир Сена о литературе и искусстве, последовательно претворялась в жизнь в процессе воссоздания пяти революционных спектаклей, в том числе немеркнувшего классического шедевра «Молельня», в соответствии с сегодняшней действительностью.

Революционный спектакль «Молельня» вправе может считаться первым произведением, в котором столь блестяще воплощены самобытные теория и курс нашей партии по вопросам литературы и искусства, связанные с созданием революционных драматических спектаклей. Со сценическим возобновлением этой пьесы мы получили новый спектакль нашего стиля, коренным образом отличающийся от

прежних, и открыли новую эру в драматическом искусстве, положив конец существовавшим на протяжении многих лет старым спектаклям былых времен. Так был взят новый старт нашего драматического искусства как искусства, отвечающего требованиям времени и запросам народа, так начался подъем драматургического искусства рабочего класса нашего времени на новую, более высокую степень развития. Мы вправе испытывать законную гордость за это.

Писатели, артисты и другие деятели драматического искусства должны закреплять достижения в революционном обновлении драматургии, надежно защищать и прославлять творческую теорию нашего образца, воплощенную в спектаклях типа «Молельни».

3) СПЕКТАКЛЬ ТИПА «МОЛЕЛЬНИ» – СПЕКТАКЛЬ НОВОЙ ФОРМЫ

Спектакль типа «Молельни» является бесценным плодом революции в драматическом искусстве, успешно проведенной нами на основе самобытных идей о литературе и искусстве.

Создание этого спектакля представляет собой большой успех в обеспечении исторического перелома в развитии драматического искусства социалистического, коммунистического характера. Как яркий пример этого перелома спектакль практически показывает, в каком направлении и как следует развивать социалистическую, коммунистическую драматургию.

Спектакль типа «Молельни» последовательно отражает положения коммунистической науки о человеке, которая, согласно идеям чучхе, ставит в центр внимания народные массы и служит их интересам.

Основным мерилom оценки социального характера и ценности спектакля является, как и в других видах искусства, отношение к народным массам. На какое место поставить народные массы, как отразить их чаяния и стремление к самостоятельности, как показать им правильный путь в жизни, отвечает ли форма спектакля их вкусам и эмоциональному настрою – этим определяются социальный характер и ценность

спектакля. Конечно, и раньше, до появления на театральной сцене спектакля рабочего класса ставились прогрессивные спектакли, отражающие жизнь и настроения народных масс, но в силу своей исторической классовой ограниченности они не могли правильно определять место и роль народных масс. И, показывая народные массы, эти спектакли изображали их всего-навсего как объект истории, как мученика, изнывающего в тисках эксплуатации и гнета. Однако социалистический спектакль, появившийся с революционным выступлением рабочего класса, основанный на его мировоззрении, ставил народные массы, считавшиеся до тех пор объектом истории и мучеником, в положение хозяина истории и всесильного существа, отражал в себе их революционные стремления и требования, чем внес большой вклад в подъем народных масс на революционную борьбу. Нет сомнения в том, что это – важнейший успех социалистического спектакля в развитии драматического искусства рабочего класса.

Чтобы спектакль действительно отвечал требованиям времени, в нем надо на должном уровне показать место и решающую роль народных масс как хозяев в революции и строительстве нового общества. Вместе с тем спектакль должен выяснить истину, что социально-историческое движение является самостоятельным и творческим движением народных масс; в революции и строительстве нового общества решающую роль играет самостоятельное сознание народных масс. Эту великую истину художественными средствами глубоко раскрывают такие спектакли, как «Молельня».

Революционный спектакль «Молельня» – сатирическое произведение. Но, в отличие от сатиры прежних времен, в нем есть как отрицательные, так и положительные действующие лица. В его фокусе – картина роста, развития положительного персонажа, который в борьбе между теми и другими освобождается от оков старых идей и превращается в самое сильное на свете существо, в самостоятельного человека, постигшего истину, которая гласит, что хозяин твоей судьбы – ты сам, что у тебя есть сила для решения твоей судьбы.

Новаторское значение этого спектакля состоит в том, что

он яркими художественными средствами доводит до зрителя истину чучхе: хозяином, властелином мира не являются ни бог, ни святой дух, ни Будда, ни какое-либо другое божественное существо; настоящим хозяином, единственным властелином мира являются народные массы, наделенные самостоятельным сознанием.

В спектаклях, таких, как «Молельня», показаны народные массы. Но это не значит, что во всех спектаклях их героями обязательно должны быть рабочие и крестьяне. Показать в них народные массы – значит раскрыть их место и решающую роль как хозяев в революции и строительстве нового общества. И пусть в центр художественной фабулы спектакля не ставятся рабочие и крестьяне, он будет достойным произведением, если в нем раскрыты место и роль народных масс в мире.

Ли Чжун, главный герой революционного спектакля «Кровавый протест на международной конференции», – чиновник дворянского происхождения. Однако спектакль, изображая исторические факты, доходчиво доказывает истину, что опора на внешние силы – путь к гибели государства, что, только веря в силу своего народа, только опираясь на нее, можно освободить Родину от японской империалистической оккупации.

Новаторское значение таких спектаклей, как «Молельня», состоит в том, что они раскрыли истину: решающую роль в революции и строительстве нового общества играет самостоятельное сознание народных масс.

И по форме своей эти спектакли являются поистине народными, воплощающими требования идей чучхе.

Чтобы спектакль по-настоящему служил народным массам, их вкусам должна отвечать и его форма. Вопрос формы прекрасно решен в спектакле типа «Молельни» в соответствии со стремлениями и требованиями людей нашего времени. Форма эта, можно сказать, действительно жизненная. Жизнь спектаклю дает его содержание, а оно требует соответствующей формы. Характерный признак истинного спектакля – полное единство его содержания и формы. Форму спектакля, не соответствующую запросам жизни, нельзя

считать удачной, какой бы привлекательной она ни была. Удачной художественной формой может считаться только та, что соответствует запросам жизни. Оттого и люди при просмотре таких спектаклей, как «Молельня», испытывают ощущение, будто перед их глазами раскрывается картина реальной жизни. Форма правдивого показа жизни присуща именно этим спектаклям.

Характерные черты их формы отчетливо выражены в композиции.

По своей композиции эти спектакли не подгоняют содержание раскрываемой жизни под шаблонные трафареты. Они внедрили новую, многосценную форму композиции, исходя из концепции, что, следуя содержанию изображаемой жизни, должны строиться мизансцены и общая композиция спектакля. Эта форма позволяет по мере развития сюжета, в соответствии с характером персонажа и логикой жизни даже в рамках одной сцены часто менять время и место для разнообразия показываемых действий и расширения их диапазона, воссоздать жизнь, как она есть, не приостанавливая ее течения. Такая форма дает возможность естественным путем раскрывать картины жизни и в то же время лаконично, сжато и гармонично показывать больше фактов из жизни в ограниченный отрезок времени, на ограниченном пространстве.

Характерные особенности их формы проявляются и в декорациях.

Декорации таких спектаклей, как «Молельня», новые – поточные и объемные.

Они позволяют по ходу развития сюжета непрерывно изменять вид сцены, чтобы показать жизнь правдиво, живо, широко и глубоко. Именно таковы декорации революционного спектакля «Молельня». Все его сцены – от пролога, когда над сценой поднимается название спектакля, когда черные тучи рассекаются ослепительными лучами солнца, до общей панорамы села Сондор, сельской околицы с кукурузным полем, дома девушки Пок Сун и двора помещичьего дома, проселочной дороги в селе и двора дома деревенского старосты, водяной мельницы и постройки молельни – показываются непрерывной чередой, словно кадры киноленты. Здесь можно увидеть жизнь

во многих планах при помощи сменяющих друг друга картин декораций и смен задника сцены. Ощущение правдивости, какое испытывает человек при знакомстве с реальной жизнью и какое испытывает зритель «Молельни», связано и с подобным применением декораций. Поточные и объемные декорации вместе с показом социально-исторических и природно-географических условий, в которых живут действующие лица, атмосферы времени, национальных обычаев и бытовых деталей оттеняют внутренний мир персонажей, пластично подкрепляют процесс их роста и развития.

Обеспечивая прямую связь линий чувств в спектакле, эти декорации увлекают зрителей глубоко в драматический мир, способствуют эмоциональному воздействию на них. В спектаклях типа «Молельни» все сцены идут непрерывно, без затемнения или закрытия занавеса. Это обеспечивает непрерывность раскрытия сюжетной линии, что поможет сохранять линию чувств и все более повышать эмоциональное воздействие спектакля на зрителя.

Введение музыкального элемента также является важной характерной чертой таких спектаклей, как «Молельня».

Музыка стала их неотделимым, обязательным компонентом. Она используется в них с учетом как исторически сложившихся национальных черт корейского народа, так и новых требований нашего времени, для выявления идейного содержания спектакля и яркого выражения художественных образов.

Наряду с диалогом, в спектаклях типа «Молельни» музыка служит одним из важнейших выразительных средств. Она значительно помогает раскрытию разных мыслей и чувств действующих лиц, развитию драматического сюжета, естественному исполнению ролей актерами и эмоциональному восприятию смен сцен. Музыка обогатила эти спектакли эмоциональным настроением, усилила их воздействие на зрителей, придала спектаклю более полный, законченный характер как синтетического вида сценического искусства.

В этих спектаклях максимальным использованием изобразительных возможностей каждого из компонентов форм спектакля ярко высвечиваются драматические образы.

Новая многосценная форма композиции, поточные и объемные сценические декорации, оригинальная музыка – все это в общем гармоничном сочетании работает на создание характеров главного героя и других действующих лиц, образуя законченную форму спектакля типа «Молельни». Его форму можно считать новой и оригинальной, она правдиво изображает человека, живо показывает жизнь и отвечает эстетическим запросам людей нашего времени.

Много лет прошло с тех пор, как человеком был поставлен первый спектакль, но до сих пор еще не было таких спектаклей, как спектакль типа «Молельни», в котором неразрывно связаны между собой время и жизнь и столь ярко отражены чаяния народных масс. Это спектакль нового типа, который по своему содержанию и форме соответствует запросам нового времени, новой жизни.

Он оказывает большое влияние на идейно-культурную жизнь нашего народа, на строительство социалистической и коммунистической литературы и искусства. У народа он пользуется сейчас огромной симпатией и вдохновляет его на дальнейшую борьбу за создание социалистической и коммунистической литературы и искусства.

Удовлетворяющий требования нового времени и запросы нашего народа благодаря своей высокой идейности и художественности, этот спектакль служит могучим идеологическим оружием в воспитании всех членов общества революционерами-коммунистами, верными идеям чучхе, в преобразовании общества в соответствии с требованиями этих идей.

Такой спектакль, как «Молельня», вырабатывает у людей нашей эпохи основанный на идеях чучхе взгляд: человек – хозяин мира и своей судьбы, он играет решающую роль в преобразовании мира и решении своей судьбы. Спектакль указывает путь к настоящей жизни, смысл которой – жить, трудиться и бороться самостоятельно и творчески. Он способствует воспитанию людей так, чтобы они, освободившись от оков всех старых идей, глубоко ощущая себя хозяином в революции и строительстве нового общества, с честью выполняли свои обязанности и роль хозяина. Он

служит своеобразным учебником жизни, оружием борьбы, поскольку указывает людям настоящий жизненный путь, призывает их к созиданию нового общества, новой жизни.

Рождение этого спектакля, вместе с оперой типа «Моря крови», стало новой важной вехой на пути строительства социалистической и коммунистической литературы и искусства. Процесс этого строительства есть процесс преобразования литературы и искусства в духе традиций рабочего класса в соответствии с требованиями идей чучхе. Революционное обновление литературы и искусства, проводимое нами под знаменем идей чучхе, нацелено на строительство социалистической и коммунистической литературы и искусства. Спектакль «Молельня» и другие такие спектакли имеют эпохальное значение для подъема процесса коренного обновления нашей литературы и искусства, начавшегося революцией в области кинематографии, на новую, более высокую ступень развития.

По своему содержанию и форме эти спектакли отражают истинный уровень литературы и искусства нашего времени, которого они должны достичь. Они ярко освещают характер и миссию социалистической и коммунистической литературы и искусства, а также существенные черты их содержания и формы. Тем самым наши писатели и деятели искусства нашего времени получили возможность успешно вести строительство социалистической и коммунистической литературы и искусства, имея перед собой этот образец. Именно в этом историческая заслуга спектакля «Молельня» и других таких спектаклей перед развитием социалистической и коммунистической литературы и искусства.

4) РЕВОЛЮЦИОННЫЕ СПЕКТАКЛИ ПЕРИОДА АНТИЯПОНСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ – ИСТОРИЧЕСКИЕ КОРНИ НАШЕГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Похвально, что революционное обновление драматического искусства началось с воссоздания на сцене бессмертного классического шедевра «Молельня», принадлежащего

перу великого вождя товарища Ким Ир Сена и созданного им во время антияпонской революционной борьбы.

Коренное обновление нашего драматического искусства по сути своей является священным делом продолжения революционных традиций спектаклей, созданных в годы антияпонской революционной борьбы, и строительства коммунистического драматического искусства, последовательно воплощающего в себе идеи чучхе. Строительство настоящего коммунистического драматического искусства, то есть искусства, основанного на идеях чучхе, немислимо без его крепких исторических корней, его прочного фундамента – революционных традиций.

Вообще революционные традиции в литературе и искусстве создаются и развиваются в процессе образования и укрепления самостоятельного субъекта истории, субъекта революции. Субъект революции требует новой, социалистической, коммунистической литературы и искусства. Стремление народных масс иметь литературу и искусство, служащие укреплению субъекта революции, успешно осуществляется лишь вождем.

Как и все другие революционные дела, строительство социалистической, коммунистической литературы и искусства ведется под руководством вождя. Он разрабатывает революционные идеи, показывающие верный путь к строительству социалистической, коммунистической литературы и искусства, мудро руководит всей работой по созданию литературы и искусства рабочего класса. В этом процессе он создает идейно-теоретические и методологические основы строительства социалистической, коммунистической литературы и искусства, накапливает богатый опыт, ему принадлежат бесценные заслуги. Революционное наследие литературы и искусства рабочего класса, создаваемое вождем, – вот что составляет революционные традиции социалистической, коммунистической литературы и искусства. Об этом убедительно свидетельствует вся история развития революционной литературы и искусства рабочего класса.

В период превращения рабочего класса из объекта истории в ее хозяина Маркс, руководствуясь материалистическим

взглядом на историю, проанализировал историю развития человеческой культуры. Он разоблачил и раскритиковал антинародную, противоречащую реализму сущность феодальных, буржуазных литературы и искусства, выступил в защиту прогрессивных, народных реалистических литературы и искусства, высказал мысль о необходимости создания литературы и искусства, отвечающих природе рабочего класса.

В период исторического перехода от империализма к социализму Ленин, рассматривая мировую историю развития литературы и искусства, выдвинул идею создания новых, социалистических литературы и искусства на основе унаследования всего прогрессивного в литературе и искусстве прошлого, поднял прогрессивных писателей и деятелей искусства на борьбу за ее претворение в жизнь.

Как видите, революционные литературно-художественные традиции рабочего класса прошлых лет создавались вождами революции в периоды исторического перелома.

Великий вождь товарищ Ким Ир Сен на основе научного анализа требований эпохи чучхе, когда народные массы, ставшие хозяином истории, самостоятельно и творчески решают свою судьбу, а также анализа истории развития нашей и мировой литературы и искусства создал самобытные идеи в области литературы и искусства, освещающие путь развития революционных литературы и искусства новой формы, способствующих достижению самостоятельности народных масс. В огненные дни антияпонской революционной борьбы он лично создал многочисленные революционные литературно-художественные произведения, призывающие партизан и народ к революционной борьбе, и тем самым заложил славные революционные традиции литературы и искусства, основанных на идеях чучхе.

Еще в начальный период своей революционной деятельности товарищ Ким Ир Сен, понимая роль драматического искусства в борьбе за классовое пробуждение людей и их мобилизации на революционную борьбу, создал такую революционную оперу, как бессмертный классический шедевр «Цветочница», и революционные спектакли, такие, как «Ан Чжун Гын стреляет в Ито Хиробуми», «Грызня трех князей за

трон», «Кровавый протест на международной конференции», «Молельня», «Письмо от дочери», «Помещик и батрак» и «Осенний праздник чхусок». В трудные дни вооруженной борьбы против японцев он создал такие революционные спектакли, как «Море крови», «Судьба охранника», «Торжественный митинг», «Отец победил», «По заветам», «Сетует голодающее население» и «Волк». Все годы антияпонской революционной борьбы он внимательно руководил творчеством партизан, помогал им создать и поставить множество поистине революционных, боевых спектаклей.

В дни антияпонской революционной борьбы партизанская армия не имела ни постоянного театра, ни профессионального драматического коллектива, ни писателей-драматургов. Однако антияпонские партизаны коллективными усилиями создали целый ряд спектаклей и давали представления везде, где они останавливались. Они сделали импровизированную сцену из палаточной ткани и срубленных бревен, сами были и режиссерами, и артистами, активно участвуя в организации представлений.

Сейчас товарищ Ким Ир Сен с глубоким волнением вспоминает те дни. Вспоминает, как после боевых операций в районе Фусуна он организовал в Маньчжэне художественные представления — партизаны выступили там с революционными спектаклями «Море крови», «Судьба охранника», «Торжественный митинг» и другими драматическими и музыкально-хореографическими произведениями. А после боя в Люкэсуне они неделю выступали со спектаклем и оперой, с лекциями перед сотнями рабочих, которые добровольно следовали за антияпонскими партизанами, неся на спине продовольствие.

Во время антияпонской революционной борьбы революционная литературно-художественная деятельность активно велась везде — не только в партизанских районах и в рядах Народно-революционной армии, но и в полупартизанских и контролируемых врагом зонах. Ее вели также в Онсоне и других районах Кореи.

Революционная художественно-драматургическая дея-

тельность не прекращалась весь период антияпонской революционной борьбы, что в значительной мере способствовало активной мобилизации антияпонских партизан и населения на борьбу за возрождение Родины.

Для спектаклей, созданных в те годы, характерны широкий тематический диапазон и идейная глубина содержания произведений, большое разнообразие их форм.

Антияпонские революционные спектакли, вместе с антияпонскими революционными песнями, составляют главное в революционных традициях нашей литературы и искусства.

Сейчас наши товарищи, по-видимому, думают, что в революционных традициях нашей литературы и искусства главное место принадлежит революционным спектаклям потому, что они занимают большой удельный вес. Действительно, их было много среди революционных литературно-художественных произведений того периода. Однако основное место в традициях нельзя определять лишь по количественному признаку. Вопрос, какой вид литературы и искусства занимает основное место в революционных традициях, надо рассматривать не столько по количественному, сколько по качественному признаку.

Пусть в период, когда путь революции впервые прокладывал вождь рабочего класса, были созданы всего одно-два революционных литературно-художественных произведения. Но если в них были воплощены революционные идеи вождя и им присущи отличные идейно-художественные черты, достойные наследования и продолжения в социалистической, коммунистической литературе и искусстве, то их надо считать произведениями, составляющими революционные традиции литературы и искусства.

Антияпонские революционные спектакли, как и другие виды литературы и искусства периода антияпонской революции, всесторонне воплощают в себе самобытные идеи товарища Ким Ир Сена, а также принципы и пути творчества, которые должны наследовать из поколения в поколение наша литература и искусство. Революционные спектакли того периода по своей форме, конечно, принадлежат к категории драматического искусства, однако в них можно найти все

принципы и методы создания произведений, характерные не только для драматургии, но и для всех других видов литературы и искусства. Кроме того, в них сконцентрированы лучшие идейно-художественные черты всех видов литературно-художественных произведений, созданных и распространявшихся в период антияпонской революционной борьбы, обобщены их впечатляющие достижения. Особо надо отметить, что революционные же спектакли, эти бессмертные классические шедевры, будучи монументальными произведениями, представляющими литературу и искусство периода антияпонской революционной борьбы, составляют ядро их революционных традиций. В этом смысле справедливо сказать, что они занимают основное место в революционных традициях нашей литературы и искусства.

Чтобы правильно понять характерные черты революционных спектаклей периода антияпонской борьбы, надо хорошо знать особенности литературы и искусства периода антияпонской революции в целом. Можно сказать, что особенности этих спектаклей и есть характерные черты литературы и искусства времен антияпонской революции.

Литература и искусство того периода по своей сути являются революционными, основанными на идеях чучхе. Они всегда руководствуются самобытными идеями товарища Ким Ир Сена о литературе и искусстве и точно воплощают в произведениях линию и курс корейской революции.

Основанные на принципах чучхе идеи о литературе и искусстве, будучи новым учением с его философским мировоззрением, в центре которого стоит человек, освещают основные положения творчества, которые требуют при решении всех вопросов строительства, создания литературы и искусства соблюдать принцип: ставить в центр внимания народные массы и служить их интересам.

Руководствуясь этими идеями, литература и искусство периода антияпонской революции ставили народные массы в положение субъекта революции и со всей глубиной изображали их борьбу за осуществление самостоятельности и прославление их политической жизни. Благодаря этому они смогли пробудить сознание людей и помогли им занять свое место хозяина, с

честью выполнять свою хозяйскую роль в развитии мира и решении судьбы человека. Литература и искусство того периода, посчитав своей основной миссией служение делу корейской революции и интересам корейского народа, создали типичные образы борцов периода антияпонской революции – коммунистов и представителей народа, что внесло немалый вклад в осуществление революционного дела нашего народа, борющегося за самостоятельность. Вот в чем состоит самостоятельный характер литературы и искусства периода антияпонской революции, вот чем объясняется то, что они знаменуют собой новую, более высокую стадию развития отечественной литературы и искусства.

Литература и искусство того времени отстаивали и ярко воплощали в произведениях принципы партийности и пролетарской классовости.

Рожденные в самой суровой, трудной обстановке революционной борьбы против японских оккупантов, они сразу же взяли в качестве основного творческого принципа защиту интересов революции, интересов народных масс, вдохновляя массы, активно помогая им в полной мере проявлять беззаветную преданность великому вождю, горячую любовь к Родине и народу, дух непримиримой борьбы с врагами и пролетарский интернационализм. Литература и искусство тех дней не давали поднять голову никаким контрреволюционным элементам, взгляды которых противоречили требованиям и интересам нашей революции, не давали «зеленого света» ни малейшим оппортунистическим элементам, проповедующим компромисс с империалистами и эксплуататорскими классами.

Литература и искусство периода антияпонской революции неизменно несли в себе народность и были общедоступны.

Народность и доступность литературно-художественных произведений – один из важных признаков определения их ценности. Сколь значимой и актуальной ни была бы проблема человека, поставленная в том или ином литературно-художественном произведении, оно не будет иметь ценности, если эта проблема не освещена в доступной художественной форме и не понятна и не близка читателю. Литературно-художественные произведения должны содержать глубокие

мысли, раскрытые в доступной, народной по духу, понятной всем художественной форме. Лишь тогда эти произведения затронут сердечные струны людей и обретут подлинную ценность. Не говоря уж о революционных драматических спектаклях периода борьбы против японского империализма, другие жанры – такие, как революционные оперы и революционные песни, – дают исчерпывающий ответ на основные вопросы, связанные с решением судьбы самостоятельного человека, делая это в простой, лаконичной, популярной художественной форме.

Литература и искусство тех времен удачно сочетают в себе высокую идейность и яркую художественность.

В литературно-художественных произведениях тех лет поднимались основные вопросы, имевшие в то время жизненно важное значение для решения судьбы нашего народа. Это были вопросы разгрома японского империализма, возрождения Родины и построения на родной земле социалистического, коммунистического общества. Именно эти вопросы глубоко освещались на примерах борьбы революционеров и других патриотов, которые без колебаний посвятили и молодость, и всю жизнь борьбе за эти высокие цели.

Высокая идейность подкрепляется в них столь же высокой художественностью. Произведения тех лет правдиво и живо изображали борьбу за национальное и классовое освобождение, делая это в национальной форме, отвечающей эмоциям и духовному настрою нашего народа.

Революционные спектакли и оперы, созданные в огне революционной борьбы с японскими оккупантами, обладая большой притягательной силой, вводят зрителей в полный драматизма мир и затрагивают их сердечные струны. Это происходит потому, что в них в правдивых и живых образах показаны сущность жизни и смысл борьбы.

Полвека прошло с тех пор, как были созданы антияпонские революционные песни. Но и сегодня они производят на людей неизгладимое впечатление, близки их сердцу. Это потому, что при революционном характере содержания они были созданы на любимых нашим народом национальных мелодиях. Думаю, нет других таких песен, которые были столь богаты национальным

музыкальным колоритом, как антияпонские революционные песни. Литература и искусство того периода носили подлинно революционный характер, в них высокая идейность сливается яркой художественностью, красочностью.

Другой характерной чертой литературы и искусства того периода являются высокая боевитость, оперативность и коллективный характер творчества.

Произведения тех лет создавались отнюдь не в кабинетной тиши или за писательским столом. Партизанам – борцам с японцами в трудных походах и в перерывах между боями приходилось писать слова для песен и сочинять музыку для них у костров на бивуаке. Там же писались литературные либретто и шли репетиции актеров. Для партизан литературно-художественное творчество по сути дела было своего рода разновидностью боя. И в трудной, порой выходящей за рамки человеческого воображения, обстановке эти люди, кипучая энергия и творческий энтузиазм которых били через край, всегда оперативно занимались художественным творчеством и давали представления. Внезапным налетом уничтожив врага в городке или селе, на лесоразработках, тут же, на месте недавнего боя устраивали художественное представление.

В антияпонских партизанских отрядах не было профессионалов – специалистов по созданию произведений литературы и искусства, и творчеством там всегда занимались коллективно. Многие произведения литературы и искусства, созданные в годы антияпонской революционной борьбы, являются плодом коллективного творчества партизан.

В ходе такого коллективного творчества в партизанских отрядах создавалась боевая революционная, коммунистическая атмосфера при создании литературно-художественных произведений. Такими же были и методы их художественного изображения. Эти, я бы сказал, партизанские методы и атмосфера творчества, которые полностью оправдали себя в период революционной борьбы против японских оккупантов, являются ценными традициями творчества, которым надо следовать нашим сегодняшним литературе и искусству. Литература и искусство того времени – кладь таких идейно-теоретических и творческих богатств, которых раньше было не найти в литературе и искусстве

любого периода.

В богатства революционной литературы и искусства, созданные в годы антияпонской революционной борьбы, входят такие ценности, как основанные на принципах чучхе идеи и теория по вопросам литературы и искусства, самобытная система и методы художественного творчества, бессмертные классические шедевры и многие другие революционные произведения, бесценный творческий опыт и достояние. Литература и искусство того периода наделены всеми замечательными отличительными чертами литературно-художественного творчества нового времени, в корне отличающегося от прежнего. И, естественно, именно они стали славными революционными традициями нашей литературы и искусства. Эти традиции, созданные товарищем Ким Ир Сенем в годы революционной борьбы против японских захватчиков, стали историческими корнями подлинно коммунистической литературы и искусства, их жизненной артерией.

Занимающие важное место в литературе и искусстве периода антияпонской революции революционные спектакли закономерно вошли в традиции нашего драматического искусства. С этих революционных традиций началась новая история строительства подлинно коммунистического драматического искусства, а сами эти традиции стали источником движущей силы, импульсом к его непрерывному развитию. Революционные традиции драматического искусства являются прочным и естественным фундаментом успехов строительства социалистического, коммунистического драматического искусства на всем протяжении его развития, бесценным богатством, которое следует из поколения в поколение наследовать и прославлять. Мы должны продолжать и активизировать работу по надежной защите, наследованию, развитию революционных традиций нашего драматического искусства.

При этом очень важно воссоздать в разных жанрах литературы и искусства бессмертные классические шедевры, созданные товарищем Ким Ир Сенем.

В этом заключается курс нашей партии, которого она неизменно придерживается, защищая и развивая унаследованные нами революционные традиции в литературе и

искусстве. Эти нетленные классические шедевры – сердцевина революционных традиций драматического искусства, яркий образец социалистической, коммунистической литературы и искусства. Литературно-художественные произведения, созданные товарищем Ким Ир Сенем, слывут бессмертными классическими шедеврами потому, что в них ярко воплощены великие идеи чучхе, занимающие самое высокое, самое достойное место в истории человеческой мысли, а также самобытные идеи относительно литературы и искусства, открывающие верный путь к строительству социалистической, коммунистической литературы и искусства. Эти творения являются яркой иллюстрацией к основанной на идеях чучхе науке о человеке, которая требует относиться к миру, понимать и изображать его на основе философского мировоззрения, в центре которого человек, и отводит народным массам роль хозяина революции и дает глубокий ответ на вопрос об их судьбе.

Немеркнущие классические шедевры являются образцом литературно-художественных произведений, в совершенстве сочетающих социалистическое содержание и национальную форму. Раскрывая характеры и показывая жизнь действующих лиц, они рисуют подлинный облик именно корейцев, изображают прекрасную землю Кореи, рассказывают о жизни корейского народа, который живет и борется на родной земле.

Эти яркие творения, в своем идейном содержании и художественном изображении достигшие высоких рубежей в революционной литературе и искусстве рабочего класса, – выдающийся вклад в сокровищницу литературы и искусства, ценное революционное достояние нашего народа. Благодаря этим бессмертным произведениям у нас есть славные революционные традиции в литературе и искусстве, которыми мы вправе гордиться. И то обстоятельство, что мы располагаем этими прекрасными художественными творениями, созданными лично великим вождем, – гордость и счастье для нашего народа. Мы твердо придерживаемся принципа: осуществить переворот в области литературы и искусства следует путем возрождения и восстановления

бессмертных классических шедевров в разных областях литературы и искусства. Опыт показывает, что правильная постановка этой работы приведет к достойному унаследованию и развитию революционных традиций литературы и искусства, к успеху в революционном обновлении литературно-художественного творчества.

Напомню, что революция в драматическом искусстве началась с воссоздания классического шедевра «Молельня» в соответствии с требованиями сегодняшнего дня, благодаря чему она завершилась успехом. И ныне драматическое искусство переживает у нас пору своего расцвета.

Основным принципом воссоздания бессмертных классических шедевров является сохранение духа первоисточника. Попытка просто расширять при этом масштабы произведений, не сохраняя духа первоисточника, по сути не что иное, как игнорирование классического значения подлинника.

Возрождение бессмертных классических шедевров по примеру спектакля «Молельня» прошло успешно благодаря сохранению духа и буквы первоисточника. Государственная драматическая труппа, закончив сначала воссоздание революционного спектакля «Молельня», осуществила затем новое сценическое воплощение спектаклей «Кровавый протест на международной конференции», «Письмо от дочери», «Грызня трех князей за трон» и «Горжественный митинг». Все спектакли верны тексту первоисточников, в них прекрасно, четко и лаконично выражены идеи произведений. В частности, при новой постановке этих шедевров на сцене коллектив труппы от начала и до конца опирался на первоисточники и вместе с тем, глубоко вникнув в идейное содержание произведений, прекрасно выявил жанровые особенности каждого из них. Вникать в суть идейного содержания первоисточника, воссоздать его во имя яркого выявления жанровых особенностей в соответствии с его рациональным зерном – таким должен быть подход творческих работников к сценическому возрождению бессмертных классических шедевров.

Чтобы удачно воссоздать классику тех лет в строгом соответствии с первоисточником, необходимо глубокое

изучение обрисованной в нем социально-исторической обстановки, уточнение исторической обоснованности костюмов действующих лиц и другого реквизита.

При сценическом воссоздании бессмертных классических шедевров по примеру спектакля «Молельня» мы советовали творческим работникам глубоко изучать, когда и с какой целью они были созданы, какова была в те годы социально-историческая обстановка, какие детали не следует упускать из виду при раскрытии характеров действующих лиц. А вот, начиная экранизацию бессмертного классического шедевра «Море крови», творческие работники не изучили глубоко изображаемую в нем социально-историческую обстановку, не поняли характер матери – главной героини произведения. И, естественно, при показе процесса развития ее характера не были полностью соблюдены положения первоисточника. Поэтому я посоветовал делать все так, как говорится в первоисточнике, – убедительно показать, как мать не только получает морально-духовную помощь от своих детей, но и сама преодолевает испытания революции и как она меняется под революционным влиянием партизанского подпольщика. Наши творческие работники, ссылаясь на желание ярче показать характер матери, изображали дело так, что она вступила в партизанский отряд. Я же предложил им не отходить от подлинника, то есть показать, как мать пробуждает сознание жителей и поднимает их на вооруженное восстание во взаимодействии с партизанским отрядом. Так революционный фильм «Море крови» безупречно воспроизвел на экране высокую идейность и художественность первоисточника.

При восстановлении на сцене революционного спектакля «Кровавый протест на международной конференции» характер его главного героя Ли Чжуна был на первых порах изображен гиперболично и можно было подумать, будто он являлся коммунистом-революционером. Это связано с тем, что творческие работники недостаточно глубоко изучили социально-историческую обстановку того времени и характеры действующих лиц.

Восстанавливая бессмертные классические шедевры в

разных видах литературы и искусства, при выборе костюма для каждого театрального персонажа, а также подборе реквизита следует серьезно подумать, отвечают ли они обстановке того времени и бытовым особенностям. Лишь тогда можно будет без всякого ущерба донести до зрителей высокую идейность и художественность немеркнущего классического шедевра, повисить его познавательную и воспитательную ценность. При экранизации немеркнущего классического шедевра «Судьба охранника» серьезное внимание было обращено даже на такую мелочь, как выбор соломенной крестьянской сетки, которую главный герой должен в горах нести на своих плечах. Так был правильно решен вопрос о реквизите. Это хороший пример.

Поиск, подтверждение подлинности бессмертных классических шедевров и воссоздание их как на театральной сцене, так и в других видах литературы и искусства – это священное дело, цель которого – навеки запечатлеть в истории революционную деятельность товарища Ким Ир Сена и его бессмертные заслуги. Писатели, драматурги, все деятели искусства должны со всей ответственностью вести работу по поискам и историческому обоснованию этих классических шедевров, по переработке их в разные жанры современной литературы и искусства, в том числе в спектакли, кино, романы.

Богатый опыт драматического искусства, накопленный в ходе постановки на театральной сцене пяти революционных спектаклей, станет, без сомнения, ценным капиталом в дальнейшем, при сценическом воссоздании бессмертных классических шедевров.

Чтобы сохранять революционные традиции таких спектаклей и донести до потомков бесценные классические шедевры, надо не прекращать показ уже поставленных революционных спектаклей.

Если через несколько лет прекратить показывать бессмертные классические шедевры, превращенные в драматические спектакли или оперы, то молодежь, подрастающее поколение, дети, родившиеся через 10 или 20 лет, даже не будут знать о том, какими немеркнущими классическими шедеврами располагает наша страна. Эти шедевры воплощаются

заново в разных видах литературы и искусства для того, чтобы передавать их из века в век. Поэтому их показ нельзя ограничивать рамками нескольких лет. Спектакли должны продолжаться, пусть даже пройдет сто и двести лет. И тогда нынешние школьники, десятилетние дети станут через десяток лет двадцатилетними юношами и девушками. Повзрослев, они будут смотреть на эти шедевры с иной точки зрения, отличающейся от взгляда десятилетнего человека. Ведь чем больше смотришь шедевры, тем больше хочется видеть их, тем глубже размышления над ними.

В области литературы и искусства следует из поколения в поколение демонстрировать воссозданные в форме художественного кинофильма, драматического спектакля или оперы такие произведения, как «Цветочница», «Море крови», «Молельня» и другие бессмертные классические шедевры, чтобы навеки прославить немеркнущие заслуги великого вождя.

2. ДРАМАТУРГИЯ

1) ПЬЕСА – ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОСНОВА СПЕКТАКЛЯ

Спектакль высокой идейности и художественности предполагает наличие впечатляющей и добротной пьесы. Даже если творческий коллектив состоит из многих талантливых актеров и режиссеров-постановщиков, с плохой пьесой нельзя создать хороший спектакль, трогающий зрителя за сердце.

Пьеса – основа определения идейного содержания и художественной формы спектакля.

В пьесе содержатся не только элементы, определяющие содержание спектакля, то есть его зерно, тематическую идею, характеры действующих лиц и человеческие отношения, но и определяется его стиль – композиция, конфликты, сюжетная линия, изобразительные средства. В ней заложены основы спектакля, руководствуясь которыми, режиссер и другие творческие работники, актеры определяют направление своего изображения и дают волю своей творческой фантазии. Вот почему, чтобы создать выдающийся спектакль, надо обращать первоочередное внимание на создание высокоидейной, высокохудожественной пьесы.

Как и произведения других литературно-художественных жанров, пьеса должна быть наукой о человеке, основанной на идеях чухче, коммунистической наукой о человеке. Такой наукой о человеке является литература, которая на основе идей чухче поднимает и решает проблему человека и, создавая типичный образ настоящего человека, верного принципам чухче, содействует воспитанию народных масс как самого сильного, достойного общественного существа.

Драматургическая основа спектаклей, таких, как «Молельня», зиждется на идеях чухче, гласящих, что человек есть хозяин всего и решает все, последовательно воплощает в себе их основные требования – думать обо всем, ставя в центр внимания человека, ставить все на службу его интересам, и потому пьеса иллюстрирует основанную на идеях чухче науку о

человеке, дающую правильные ответы на любые вопросы времени.

Наука о человеке, основанная на учении чучхе, должна создавать типичный образ самостоятельного человека.

Основная миссия литературы как науки о человеке заключается в том, чтобы главной мыслью произведения было изображение типичного, достойного подражания характера человека и чтобы этим показать людям смысл жизни и борьбы. Без создания характера живого человека литература не может достойно выполнить поставленную перед ней художественную задачу. И благодаря раскрытию характеров действующих лиц из зерна произведения вырастают цветок и плод. В частности, характер главного героя служит в литературе главным фактором, обеспечивающим правильное сочетание идейного и художественного начала, достижение гармоничного единства содержания и формы. Главный герой литературно-художественного произведения является центральной фигурой, которая, определяя человеческие отношения, не только обуславливает и направляет действия других персонажей, но и ведет сюжетную линию. Какого человека показать в литературе в качестве типичного образа – от этого, можно сказать, зависит ценность и значение поставленной произведением проблемы человека.

Наша драматургия должна выдвигать на первый план типичный образ такого человека, который последовательно несет в себе основанный на идеях чучхе взгляд на революцию.

Пока мы находимся в процессе революции, путь революции, по которому нам предстоит пройти, долог и труден. Однако в рядах наших борцов за революцию происходит смена поколений, и в качестве ее хозяина, ответственного за судьбу страны, выступает новое поколение, еще не прошедшее школу закалки в суровой революционной борьбе. В этих условиях, чтобы добиться окончательной победы нашей революции, преодолевая все встречающиеся на пути трудности и испытания, надо выработать у людей твердые революционные воззрения.

Взгляд революционера на революцию должен быть основан на идеях чучхе. Главное при этом – верная точка зрения,

правильная позиция в отношении субъекта революции. Для выработки такого взгляда следует быть верными вождю, партии, массам, которые являют собой субъект революции. Иначе говоря, необходим правильный взгляд на вождя, на организацию, на массы. Они станут незыблемыми убеждениями, жизненным кредо лишь в том случае, если будут подкреплены моралью, в основе которой чувства революционного долга и товарищества. Взгляд на вождя, на организацию, на массы, на мораль, нераздельно тесно связанные и вместе взятые, образуют целостную систему взглядов на революцию. Чтобы правдиво изобразить типичный облик человека, вырабатывающего в себе взгляд на революцию на основе идей чуххе, писатель должен ярко изображать это как процесс воплощения верного взгляда на вождя, организацию, массы и мораль.

Писатель должен глубоко вскрывать верное отношение антияпонских революционеров к вождю, сформировавшееся в обстановке суровой, нелегкой антияпонской революционной борьбы. Он должен через живые образы правдиво показывать, что это является их незыблемыми убеждениями, сформировавшимися под руководством товарища Ким Ир Сена в процессе трудной борьбы против японского империализма, и что эти убеждения вошли у них в плоть и кровь, стали смыслом их жизни. Только так можно сохранить чистоту славных традиций кровного единства вождя, партии и масс, ярко показать верное отношение человека наших дней к вождю, имеющее глубокие исторические корни.

Человек наших дней убежден в том, что лишь идейно-организационные и товарищеские связи с вождем позволяют ему жить полнокровной общественно-политической жизнью. Чувство преданности нашего народа товарищу Ким Ир Сэну – это самое благородное чувство, происходящее не из какого-то чувства обязанности, а из понятия революционного долга, это его жизненная потребность, связанная с судьбой нации. Наш народ глубоко почитает уважаемого товарища Ким Ир Сена – человека, ставшего впервые в многовековой истории страны великим солнцем нации, и готов до конца своих дней оставаться верным ему –

таким он видит свои естественный моральный долг.

Задача мастеров пера – глубоко и жизненно показывать в своих произведениях верное отношение нашего народа к вождю, которое народ на основании собственного исторического опыта сделал кредо своей жизни и считает жизненной необходимостью в решении судьбы нации, и тем самым делать акцент на том, что подлинный смысл и радость жизни заключаются в том, что, испытывая заботу вождя, народ славит свою политическую жизнь. Надо убедительно показывать людям, что жизнь тех, кто преследует лишь свои личные интересы, заботится лишь о личном благополучии, не думая о вожде. Родине и нации, ничем не отличается от существования животного, что участие в общественно-политической жизни под руководством вождя – это и есть настоящая жизнь, полная радости и гордости, это самая славная жизнь, гарантирующая счастье не только твое, но и вечное счастье грядущих поколений.

Чтобы создать типичный образ настоящего человека, верного принципам чучхе, надо на высоком художественном уровне впечатляюще показать революционную этику и мораль человека нашего времени, живущего по закону коммунизма – «Один за всех, все за одного!»

В своих произведениях писатели должны убедительно рассказывать, как в отношениях между товарищами, в семейной и общественной жизни воплощается именно коммунистическая мораль, присущая коллективу, обществу, члены которого вместе, рука об руку идут к достижению общей цели и общих идеалов. Правда, о проблемах долга, и о дружбе между людьми говорилось и в произведениях прошлого, многие из которых даже производили на людей определенное впечатление. Однако и в таких произведениях проблемы долга и товарищеской любви большей частью сводились к вопросам этики и морали отдельного человека.

Писатель должен убедительно описывать в своих произведениях чувство революционного долга и товарищества, но не как личное качество отдельного человека, а как плод коллективистского взгляда на жизнь. Иными словами, не следует изображать мораль лишь как просто индивидуальные чувства и качества, такие, например, как бережливость и любовь к

товарищам, как нормы морального кодекса человека, соблюдаемые в отношениях между товарищами, в семье и общественной жизни. Надо глубоко раскрывать тот факт, что чувство революционного долга и товарищеская любовь должны рождаться на основе преданности вождю. Именно таким образом должен изображаться характер человека нашего времени. Вот тогда будет создан типичный образ человека новой формации, качественно отличающегося от того, что был показан в художественных произведениях былых времен.

Пьеса должна не только больше показывать положительные типичные образы людей, служащих ярким примером в жизни и борьбе, но и смело вскрывать все отрицательное, что может возникнуть на пути поступательного продвижения вперед. В царство социализма ведет не только укатанная столбовая дорога, она может быть заболоченной и тернистой. Однако некоторые товарищи не всегда умеют встречающиеся на пути трудности преодолевать своими силами, и либо поддаются пораженческим настроениям и колебаниям, либо прибегают к приспособленчеству. Вместо того, чтобы быть правофланговыми в выполнении революционных задач и с полной отдачей трудиться, они гоняют лодыря, лишь формально выполняя свои служебные обязанности. Превратившись в некую аристократию, они не интересуются жизнью и благосостоянием населения. Они не болеют душой за неуспешное проведение политики партии и вместо того, чтобы стараться изо всех сил решать наболевшие вопросы, лишь хнычут и жалуются на трудности. Все это результат отсутствия верности партии и вождю. Писатель обязан с драматической остротой вскрывать не имеющие ничего общего с идеями нашей партии и причиняющие огромный вред делу нашей революции негативные явления и взгляды, которые надо искоренять.

При создании типичного образа человека нашего времени важно твердо придерживаться политической принципиальности.

Этого требует природа партийной, революционной литературы. Под такой принципиальностью подразумеваются твердые собственные суждения и принципиальная позиция, основанные на линии и курсе партии. Только твердо при-

держиваясь ее в создании типических образов, можно будет уверенно провести партийно-политическую линию во всей системе художественного изображения и правильно показать смысл жизни.

Даже в тех событиях, которые сильно затрагивают людей, как правило, имеют место те или иные несущественные стороны. В творчестве при помощи глубокого анатомического анализа жизни следует точно отличать сущность от сопутствующих явлений, твердо держаться партийно-политической линии и полностью подчинять ей все остальное.

Чтобы создать драматическое произведение высокой идейности и художественности, нужно точно определить его зерно.

Если в литературно-художественном произведении образ человека является, как правило, его основой, то главным, что изображению человека придает жизненность и живой импульс, является зерно. Зерно произведения есть идейное ядро жизни, в котором заключен и писательский замысел, и почва, в которой пускали бы свои корни элементы изображения. Какое именно зерно взять из реальной жизни – это один из основных факторов, определяющих характер произведения и его идейно-художественные качества.

Правильный выбор зерна позволяет дать и правильные ответы на злободневные вопросы о человеке, которые ставит время, обеспечивает философскую глубину произведения, дает возможность динамично вести «скоростной бой» в творчестве.

На какой объект действительности обращено писательское внимание, из какой из сторон общественной жизни выбирается зерно – в этом не только исходный пункт создания произведения, но и ключевой вопрос, от решения которого зависит его судьба. Организм не может существовать, если нет жизненного источника, вливающего в него струю живой энергии. Так и произведение, лишенное идейного ядра, выглядит мертвым. Произведение, лишенное ядра, любой читатель может истолковывать по-своему – и так и сяк, потому что в нем не ясен основной авторский замысел. Тема и идея произведения вытекают из зерна, так что если оно вы-

брано ошибочно, то, в конце концов, затушевывается и его тема и идея.

Зерно надо брать такое, какое отвечает и требованиям политики партии, и требованиям драматургии. Только тот писатель, который смотрит на жизнь всегда через призму линии и политики партии, способен безошибочно разобраться во всех жизненных проблемах, выбирать точно зерно, отвечающее основным требованиям науки о человеке.

Чтобы взять хорошее зерно, писатель должен подходить к жизни, как говорится, со всем жаром своего сердца. Не горит у тебя сердце – не создашь хорошего произведения. Если взяться за творческую работу тебя побуждает только чувство обязанности, – никогда ты не найдешь прекрасного зерна, затрагивающего сокровенные струны человеческого сердца.

То зерно, что может удовлетворить требования политики партии и дать ответы на проблемы, которыми живет человек и которые диктует эпоха, всегда лежит в гуще жизни. Жизнь – это почва, на которой политика партии, образно говоря, выращивает свои цветы и плоды. Глубоко познаешь жизнь – выберешь значительное зерно, отвечающее требованиям эпохи и стремлениям народа.

Сегодня у нас в стране вождь, партия, массы, сплотившись в одно целое, образуют единый прочный общественно-политический организм и могучей поступью движутся вперед, ускоряя приближение дня полной победы социализма. И это – наша действительность, жизнь нашего народа.

Писатель обязан всегда быть в гуще жизни, где идет плодотворное поступательное движение, обязан делить с народными массами их горе и радость. Это поможет ему глубоко понять, сколь велика наша страна, которую в мире называют «страной образцового социализма» за ее впечатляющие успехи в преобразовании природы и общества, в воспитании нового человека, поможет ему ощутить, с какой великой национальной гордостью, с каким достоинством вершит революцию наш народ.

Наш народ – героический народ, победивший под руководством товарища Ким Ир Сена империализм Японии и

США. Это народ сильной воли, который, преодолев трудности периода послевоенного восстановления и строительства, воздвиг на родной земле здание социалистического строя. На руинах, оставшихся после разрушительной войны, наш народ в кратчайшие сроки – не более чем за 14 лет – осуществил индустриализацию страны, на что в других странах ушел целый век; построил первоклассный, мирового уровня Западноморский гидрокомплекс, перекрыв 8-километровой плотиной бушующее море, и сделал все это за счет собственных сил, отечественной техники, оборудования и материалов своего производства. Сейчас наши люди с революционным духом Пэкту, с боевым порывом и отвагой тех дней, когда бойцы переправлялись через пылающие реки и шли по заболоченным дорогам, энергично продвигают вперед три революции – идеологическую, техническую и культурную, наращивая темпы похода за грандиозное строительство социализма.

Для создания настоящего произведения писатель должен брать его зерно из сегодняшних событий, полных драматизма, и трогательных фактов из жизни нашего общества. Это позволит ему впечатляюще передать нестигаемый революционный дух нашего народа, который, не дрогнув ни перед чем, могучей поступью движется вперед по пути, начертанному идеями чучхе, позволит ему внести свой вклад в воспитание людей в духе первородства корейской нации.

Писать пьесу надо с учетом всех особенностей и требований драматургического мастерства. Пьеса – популярный вид литературы, отражающей жизнь драматургическими методами. Киносценарий таким же способом отражает жизнь, раскрывает характер персонажей не авторской речью, а через действия и поступки самих персонажей. В этом отношении он схож с пьесой, но показывает картины жизни не так концентрированно, на нескольких ограниченных сценах, как пьеса. Сценарий кино практически не скован ограничениями во времени и пространстве и может изображать жизнь разнообразно и многосторонне, свободно переходя от настоящего к прошлому, от прошлого к настоящему и будущему. Пьеса не имеет такой возможности, ибо

на нее влияют временно-пространственные ограничения. Для преодоления этого недостатка такие спектакли, как «Молельня», использовали новый, многосценный метод композиции, но даже это не позволяет, как киносценарий, резко перескакивать от события к событию, показывать события преувеличенно или упрощенно во времени и пространстве. Пьеса должна концентрированно изображать зерно, воплощающее драматизм жизни, через драматично завязанные человеческие отношения. Пьеса – это литературная основа для спектакля. Стало быть, вся ее изобразительная ткань должна быть драматической – от состава действующих лиц до человеческих отношений и проведения сюжетной линии. Пьеса должна быть драматичной. Только тогда она может удачно, в соответствии с особенностями спектакля, создать все необходимые ситуации, объясняющие действия и поступки персонажей, устанавливающие определенные отношения между ними и создающие конфликты.

Что касается объекта, отображаемого пьесой, не существует какая-то особая сторона жизни специально для пьесы. Любая из жизненных сцен может быть отображена в ней, но только драматургическими методами. Драматург должен обращать внимание на поиск драматургического материала в гамме жизни. Возьмем, к примеру, жизнь первых послевоенных лет, когда мы в трудных условиях строили социализм. И эта жизнь, можно сказать, была полна драматизма. Тогда у нас все было разрушено войной, во всем ощущалась нехватка – и в продуктах питания, и в одежде, не было даже порядочного жилья. Хотелось бы сразу взяться за восстановление и строительство, но у нас не было ни одного целого кирпича. Империалисты США и марионеточная клика Южной Кореи непрестанно раздували шумиху вокруг «похода на Север». Антипартийные, контрреволюционные фракционеры выступили против линии и политики нашей партии – они ехидно спрашивали: «Разве можно накормить народ машинами?» Однако наша партия ничуть не испытывала колебаний. Она верила в народные массы. А они верили в партию и вождя и, проявив высокий революционный дух опоры на собственные силы и

самоотверженного преодоления трудностей, успешно справились с заданиями послевоенного восстановления и строительства, создали на родной земле социалистический строй. Именно такую, политически значимую, богатую содержанием жизнь должна отражать пьеса. Только тогда она станет произведением, исполненным истинного драматизма.

Пьеса отображает главным образом драматизм человеческой жизни. Но это не значит, что в ней обязательно должна идти речь только о выдающихся событиях, имеющих драматический характер, или остроконфликтные жизненные сюжеты. Ее темой вполне может быть и социалистическая жизнь наших дней, когда в основе общественных отношений лежат сплоченность и сотрудничество трудящихся, когда вождь, партия, массы образуют единый общественно-политический организм, члены которого помогают друг другу, подтягивают друг друга, живут в согласии и дружбе.

С учетом эстетических вкусов нашего народа, изменяющихся и развивающихся ныне на новых началах, пьеса должна разумно сочетать в себе драматичное с лирическим и повествовательным. Способы литературно-художественного изображения находятся во взаимодействии и взаимозависимости. Драматический способ изображения не относится лишь к чисто драматичному, в нем могут быть заложены в различной форме лирические и повествовательные элементы.

Драматургическая литература типа «Молельни» показывает жизнь в основном драматическим и в то же время с учетом роли музыки в драматургическом творчестве использует в разнообразной форме стихи для песни, которые принадлежат к лирическому способу выражения. Сегодня в наших спектаклях музыка, вкупе с актерской речью, стала одним из важнейших выразительных средств. Здесь текст песен раскрывает как характеры персонажей, так и их жизнь то в лирико-психологическом, то в повествовательном ключе, показывает их внутренний мир во всем его разнообразии, преподнося его драматически. Слова песен, в вокальном исполнении панчхан, следует писать куплетами, применять в пьесе в соответствии с характерами персонажей и логикой

изображаемой жизни.

В пьесе следует использовать и повествование, причем разнообразно, как того требуют законы драматургии.

В спектаклях типа «Молельни» широко применяется этот метод, который принадлежит к повествовательному способу изображения. Он служит фоном к течению жизненных картин и глубже оттеняет эмоциональный мир действующих лиц. Мы видим это на примере революционного спектакля «Кровавый протест на международной конференции». Сцена пролога. Тяжело нависают черные тучи, гремит гроза. На этом фоне звучит повествование, которое подчеркивает характерные черты положения того времени в нашей стране, над которой нависли тучи, грозящие крушением государства. А в другом случае повествование, звучащее со сцены, когда главный герой отправляется с миссией эмиссара для восстановления государственной власти, во временном и пространственном плане концентрирует внимание на его хождениях по мукам, на его пути в десятки тысяч ли. Повествование удачно раскрывает полноту гнева и ненависти к врагам внутренний мир героя, который пускается в далекий путь, оставляя любимую жену, детей, родную страну. Звучит повествование и после самоубийства главного героя, это происходит в сцене, переходящей в эпилог. Как исторический урок вчерашнего дня оно бьет в набат, поднимая современников. И это еще более углубляет философский пафос произведения. Повествовательные объяснения в пьесе, как видите, должны звучать в драматический момент, после достаточного накопления эмоций, как того требуют законы драматургии. Они должны еще больше усиливать драматизм сцены в тесной увязке с внутренним миром персонажа. Действительно способствовать повышению идейно-художественного уровня спектакля могут только такие повествования, которые отвечают требованиям зерна пьесы, решению ее идейно-тематической задачи, развитию драмы и требованиям происходящих в ней сцен.

2) ОРГАНИЗАЦИЯ ДРАМАТИЧЕСКОЙ ТКАНИ – ОСНОВА ИСКУССТВА ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ

Продуманное построение драматической ткани пьесы – важное условие создания прочного каркаса спектакля.

Под драматической тканью подразумевается драматическое построение сюжета произведения. Иными словами, речь идет о драматическом построении отношений между персонажами, событий, конфликтов, сюжетной линии и композиции для вскрытия зерна произведения. Без тщательной организации драматической ткани произведения, обеспечивающей драматическую завязку и развязку разнообразного содержания жизни, главными которого являются отношения между действующими лицами, произведение получится нарочитым, скучным и, как следствие, неинтересным, каким бы безупречным ни было идейное содержание пьесы. Даже одно и то же содержание жизни в зависимости от построения драматической ткани может либо вовлечь зрителя в глубь драматического мира, либо не позволить им разобраться в происходящем на сцене. Создание драматической ткани – это не просто искусство драматургического воплощения, построения сюжета, оно является одной из основных предпосылок обеспечения высокой идейности и художественности произведения.

Продуманная организация драматических коллизий пьесы требует и разумной композиции драмы.

Композиция драмы – это основа в системе образов. Построенный дом не перекосится, когда в нем крепкие столбы и правильно положенные балки. То же самое и с драматургическим произведением. Его правильная композиция позволит разумно подгонять друг к другу различные изобразительные компоненты, такие, как действующие лица, события и конфликты, для вскрытия зерна пьесы. Организацию драматической ткани, в конце концов, можно свести к вопросу о том, как строить композицию драмы. Процесс развития

спектакля – это процесс поиска путей преодоления сценических ограниченностей, присущих драматической композиции. От древних времен и до наших дней драматическая литература пережила большие прогрессы и перемены в форме ее композиции, но до появления спектакля «Молельня» и других из того же ряда не могла выйти за рамки традиционной «плоской» композиции сцены. Подобная форма сценической композиции не дает возможности нарисовать насыщенную ритмами борьбы реальную жизнь человека нашего времени, такой, как она есть. Современное развитие науки и техники позволяет людям видеть, как бы перед собой, даже события, которые происходят в самых далеких уголках земного шара. И понятно, что в театре зрителей порой разочаровывают частые остановки и перерывы в происходящих на сцене событиях. Люди нашего времени хотят видеть на театральной сцене не исполняющего свою роль актера, а живого человека, который в реальной жизни дышит, мыслит и действует. Допустим, зрители смотрят спектакль, в котором изображен рабочий коллектив Кансона. В этом случае на сцене все должно быть таким, как в жизни. Если они смотрят спектакль, отражающий жизнь 30-х годов, то он должен быть таким, как будто фактически показывает реальную действительность и живого человека того времени.

Жизнь сложна и многогранна. Возьмем, к примеру, человеческие отношения. Они в социально-классовом отношении весьма сложно переплетены, разнообразны во времени и пространстве. Чтобы правдиво изображать жизнь, нужно показывать ее объемно, такой, как она есть, со всеми ее переплетениями, со всеми сложными, многогранными человеческими отношениями. В прошлом в кругах деятелей драматического искусства было немало разговоров о необходимости отражать жизнь драматическим образом. Однако речь почти не шла об ее объемном изображении. И когда обсуждали проблемы объемности спектакля, то говорили, главным образом, о сценических декорациях и сценическом оформлении, и весь вопрос рассматривался без связи с изобразительным комплексом. Проблема объемности спектакля отнюдь не сводится к какому-то одному этапу творческого процесса, не к какому-то отдельному средству или приему

выразительности. Она связана со всеми компонентами сценического воплощения. Стало быть, она должна решаться прежде всего в самой драматической композиции.

Объемность композиции драмы трудно представить без рельефного изображения отношений между персонажами. Конечно, и конфликты, и события оказывают немаловажное воздействие на объемность композиции, но они порождаются также и отношениями между персонажами, вытекают из них, ибо драма в любом случае имеет сюжет, в центре которого персонаж. И потому объемность отношений между персонажами является основной предпосылкой для обоснования объемности конфликтов и событий, для гарантии рельефности композиции.

Революционный спектакль «Молельня», объемно показывая многоплановые отношения между персонажами, драматическими средствами углубил и развил их. Такой подход дал возможность ярко воспроизвести на сцене общественную жизнь и классовые отношения того времени. Этот спектакль отнюдь не однообразно показывает конфликтные отношения между положительными и отрицательными персонажами, то есть между главным героем Доль Свэ, крестьянкой Пак, ее дочерью Пок Сун, парнем по имени Ман Чхун и другими лицами – с одной стороны, и помещиком, старостой села, шаманкой, миссионеркой и буддийским монахом – с другой. Спектакль лирико-психологическими средствами раскрывает отношения между матерью девушки Пок Сун, верящей в рок и блуждающей в потемках суеверий, и Доль Свэ, пытающимся раскрыть ей глаза, а также отношения дружбы между Ман Чхуном и Пок Сун, показывает вместе с тем раздоры и распри между помещиком и старостой, словесные схватки с участием шаманки, миссионерки и буддийского монаха. Таким образом, драма объемно строит отношения между персонажами, показывая их с разных сторон. Именно такими «стереоскопичными» должны быть отношения между действующими лицами в драматическом произведении. Это позволит драме избежать монотонности, однообразия и поможет живо показать все нюансы даже очень сложной жизни.

Если драма покажет отношения между действующими

лицами не в объемном плане и, просто проведя грань между положительными и отрицательными персонажами, построит отношения между ними примитивно и однообразно, то она не сможет правдиво показать сложные картины жизни людей и социальных отношений. И показываемые на сцене картины не выйдут за рамки того, что уже известно зрителю, который заранее сможет угадать дальнейший ход событий и в результате утратит интерес к спектаклю.

Объемная композиция драматического спектакля требует углубленного изображения драматических отношений между персонажами.

Отношения между действующими лицами в драматургическом произведении – это не просто этические, моральные или меркантильно-делаческие отношения. Это социально-классовые отношения, складывающиеся в процессе сложной общественно-политической жизни. И для их углубленного изображения в драматическом плане необходимо показывать их в пьесе, как в жизни, когда они становятся то согласованными, то противоречивыми в зависимости от идейно-политических и классовых интересов действующих лиц.

Отношения между персонажами в драматургическом произведении находятся в прямой зависимости от характера отражаемых в нем социальных отношений. Они могут быть отношениями товарищеской сплоченности и сотрудничества, но могут быть и отражением классового противостояния и борьбы. Что же касается взаимоотношений между персонажами в драматургических произведениях на темы социалистической действительности, где основой социальных отношений служат товарищеская сплоченность и сотрудничество, то даже какие-либо возможные разногласия и столкновения между людьми происходят там в рамках общих целей и идеалов, а отнюдь не из-за коренного противоречия интересов. Поэтому отношения между персонажами в драматическом произведении на тему социалистической действительности не должны складываться чрезмерно остро или разрываться вообще. Они должны строиться в духе преодоления отрицательных моментов и стремления к

дальнейшему укреплению товарищеской сплоченности. Однако взаимоотношения между положительными и отрицательными героями в произведениях на другую тематику, отражающих враждебные социальные отношения людей, должны быть представлены как отношения конфронтации и борьбы, приобретающие антагонистический характер, складывающиеся в крайне острой обстановке и разрывающиеся в конце концов, ибо цели и идеалы действующих лиц в такой пьесе в корне противоречат друг другу.

Ссылаясь на необходимость драматического углубления отношений между действующими лицами пьесы, нельзя во всех случаях рисовать их как прямое столкновение характеров. Раньше считалось, что драматизм в жизни порождается лишь прямым столкновением противоречащих друг другу человеческих характеров. И потому наблюдались попытки конфликтом произведения делать только непосредственную конфронтацию и борьбу между положительными и отрицательными персонажами. Конечно, если речь идет о драматизме, то под ним понимается не обыденное или будничное явление, а событие, выходящее из нормального ритма жизни, то есть настолько потрясающее, что оно заслуживает определенного интереса или внимания в обществе. Однако понимание драматизма только как выражения прямого противостояния и столкновения разных, противоречащих друг другу характеров носит односторонний характер; оно не освобождено от шелухи старых представлений о драматургии. Канули в прошлое времена, когда абсолютизировались только конфликты, которые создаются посредством прямого столкновения и борьбы между положительными и отрицательными персонажами пьесы. Нет такого правила, по которому в пьесе для усиления драматического начала обязательно выводились бы отрицательные персонажи. В произведениях на темы нынешней социалистической действительности нашей страны, в частности, в тех, где художественными методами изображается мудрое руководство партии и вождя, рисуются преимущества

социалистического строя в нашей стране, драматизм вполне может ярко проявиться и без конфликтов, если писатели, движимые творческим энтузиазмом, вызванным положительными явлениями реальной жизни, будут глубоко раскрывать внутренний мир главного героя произведения. И при описании товарищеских отношений тех лиц, которые разделяют одни и те же цели и устремления, элементы драматизма тоже могут возникать – и из-за различия в стиле работы или мышлении, и из-за несовпадения субъективных желаний главного положительного героя с практикой жизни. Живя и борясь, герой нашего времени видит смысл самой достойной жизни именно в преданности партии и вождю. Однако в ходе выполнения им полученных заданий он, случается, испытывает сложности, вызванные нехваткой знаний, способностей и энтузиазма. Глубокий драматизм может обнаружиться и в его прекрасных деяниях, в настойчивом стремлении отдавать всего себя добросовестному выполнению порученной работы. Драматизм может проявиться и в душевных муках, раскаянии, переживаниях того, кто болеет душой за дело. Яркое отражение в драматической литературе подобной жизни положительного главного героя может создать драматизм, порождать драматическую притягательность даже и в отсутствие прямой конфронтации между положительными и отрицательными персонажами.

Вождь, партия и массы образуют в нашей стране единый социально-политический организм, во всем нашем обществе доминирует положительное. Произведения на тему, взятую из такой социалистической действительности, поощряют это положительное. Уже один этот факт служит критикой в адрес всего отрицательного. В произведениях, рисующих социалистическую действительность, можно обойтись без конфликтов. Однако это не следует рассматривать как некую «концепцию бесконфликтности», которую одно время пропагандировали некоторые у нас деятели.

При решении проблемы конфликта в произведениях, темы

которых взяты из социалистической действительности, надо остерегаться двух тенденций. Одна из них – это когда автор пьесы полагает, будто только выпячивание, нарочитое подчеркивание отрицательной линии в пьесе покажет всю глубину противостояния, всю остроту конфликта, и торопится вводить в сюжет все новые острые конфликты, нисколько не заботясь о том, требуют ли этого зерно произведения и особенности взятого материала. Приверженцы другой тенденции с другой крайности проповедают идею возможности создания пьесы, в которой вообще отсутствует отрицательная линия, и оттого не очень-то стремятся выявлять отрицательное, а в случае все же его показа стремятся хотя бы искусственно, но ослабить его. Первая ведет к искажению социалистической действительности нашей страны, где положительное преобладает во всех областях, а вторая извращает сущность классовой борьбы в рамках социалистического общества. Долг писателя – уяснив особенности конфликтов в условиях социалистического общества, конкретно воплощать их в своем творчестве. Вот тогда автор создаст драматургическое произведение высокого идейного и художественного уровня, отвечающее велению времени и запросам народа.

Продуманная разработка объемной драматической композиции пьесы требует стройного построения ее общего сюжета.

Сюжет тесно связан с композицией отдельных мизансцен. Через эти мизансцены и развертывается весь сюжет, а сюжет определяет сцены. Небрежность и неслаженность в построении сюжета лишают произведение композиционной стройности. Для четкости сюжета надо строить его в определенном порядке – завязка, развитие, кульминация и развязка, и в соответствии с этим обдуманно создавать драматическую ткань всех сцен. Иными словами, в процессе завязки, развития, кульминации и развязки, то есть всех событий, происходящих в соответствии с сюжетом, должно быть четко определено предстоящее задание для каждой сцены и решаться оно должно в соответствии с характерами персонажей и логикой жизни.

Сюжет в композиции драмы занимает центральное место. Чтобы выделить центральное звено драматической композиции и правильно разработать сюжет, необходимо точно определить и до конца развивать основные линии персонажей и событий, которые занимают ведущее место в живописании действующих лиц и событий и играют ключевую роль во вскрытии зерна всего произведения. Нельзя, стремясь к многогранному показу жизненных событий, беспорядочно хвататься то за одно, то за другое. И любую деталь, какой бы привлекательной она ни казалась, надо решительно отбрасывать, если она заслоняет или ослабляет основную линию произведения. Одна неудачно выбранная деталь может сделать неясным, смазать все произведение. Писателю не следует терять из виду суть произведения, увлекаясь раскрытием второстепенных тем, которые кажутся ему при создании драматической ткани интересными и привлекательными кусками жизни. Второстепенная линия должна быть полностью подчинена главной – это необходимо для правильной разработки стержня сюжета и стройной организации драматической ткани.

При каждой смене сцен и картин сюжетная линия раскрывается по-новому, что создает драматическую напряженность и заставляет зрителя жадно ждать дальнейшего развития событий. Вот тогда он с интересом к развитию драмы будет глубоко вовлечен в мир произведения. Организация драматической ткани станет удачной лишь в случае, когда в каждой сцене раскрывается новая фабула и, придавая эмоциональную рельефность течению спектакля, то держит зрителя в напряжении, то дает ему возможность спокойно вздохнуть, отвлечься от спектакля.

В целях объемного построения драматической композиции пьесы следует внедрять многосценный способ композиции.

В классических спектаклях былых времен абсолютизировалось постоянство времени, места, события, своего рода законом считалась неизменность места в пределах времени, отведенного на изображение того или иного события, и потому невозможно было представить непрерывное изменение места действия, перемены на сцене, хотя в драме идет жизнь и

проходит время. Современные спектакли тоже не успели освободиться от старой концепции совпадения трех элементов. Вследствие этого авторы пьес в противоречии с логикой загоняли в несколько актов сложные, разнообразные картины жизни и при помощи актерской речи пространно разъясняли, что именно происходит или происходило с действующими лицами вне сцены перед начавшимся актом, и жизнь таким образом не находила объемного, живого отражения, а элементы драматизма искусственно сосредоточивались в том или ином эпизоде. И, как следствие, в спектакле отсутствовала возможность правдивого показа жизни. Однако в прошлом подобная сценическая ограниченность считалась неизбежным фактором, порождаемым особенностями драмы.

В таких спектаклях, как «Молельня», были преодолены сценические ограниченности прежних спектаклей и создана драма из многих отдельных сцен, органично вошедших в сюжет в соответствии с логикой жизни. Эти сцены были связаны друг с другом в естественном едином потоке, и это вызывает у зрителя положительное восприятие. Эти спектакли сломали устаревшие привычки и взгляды прежних времен, когда при каждой смене сцен обязательно закрывался и снова открывался занавес. Сейчас, при смене действий непрерывной чередой в этих спектаклях раскрывается та картина, которая ожидается в следующей сцене. Композиция драмы строится таким образом ради жизненно яркого показа человека и жизни, почти не подвергаясь сценическим ограничениям. Такой метод драматической композиции целиком и полностью отвечает эстетическому восприятию наших современников. И то обстоятельство, что появление на свет спектаклей типа «Молельни» вызвало столь живой отклик у зрителей, убедительно демонстрирует достоинства нового метода драматического воплощения. Однако новый способ композиции спектакля нельзя трактовать так, будто достаточно лишь создать для этого многосценную композицию за счет произвольного увеличения числа сцен и мизансцен. Если авторы, стремясь показать жизнь как эпическое полотно, без всякого расчета увеличивают число сцен и непродуманно вводят те или иные со-

бытия или когда они вместо того, чтобы драматически глубоко рисовать хотя отношения одного человека с другим, вводят в драму множество персонажей и дробят из-за этого сюжет, то спектакль утратит силу и не произведет на зрителя никакого впечатления. Попытка увеличивать число сцен, вводить в пьесу разного рода плоские, невыразительные жизненные эпизоды – это порочная практика, тяготеющая к построению драматической композиции на повествовательный манер.

Многосценный метод композиции, освоенный при постановке спектаклей типа «Молельни», отличается не только числом сцен и разнообразием сценических перемен. Его достоинство состоит и в том, что композиция сцен объемна, связь между ними безупречна, благодаря чему при организации драматической ткани сюжет не разрывается на отдельные куски, а развертывается плавно и непринужденно, в соответствии с логикой жизни. Если при применении многосценного метода композиции каждую смену сцены сопровождать затемнением и опусканием занавеса, то увеличение их числа не будет иметь никакого смысла и такая практика почти ничем не будет отличаться от прежних традиционных театральных форм и приемов. Чем больше в спектакле сцен, тем лучше должна быть выстроена драматическая композиция, чтобы ни одна из сцен не получилась неудачной и чтобы драматическое действие продолжалось беспрерывно. Продолжительность спектакля даст возможность правдиво показать течение жизни, увлечь публику в драматический мир, не прекращая непрерывного эмоционального воздействия на нее.

Каждая сцена пьесы представляет собой относительно законченный кусок жизни, но это не значит, что она во всех случаях наделена абсолютной самостоятельностью. Все сцены пьесы находятся во взаимосвязи друг с другом, все они взаимообусловлены, дополняют друг друга и, продолжая внутреннюю нить драмы, образуют одно из звеньев композиции. Все сцены, будучи отражением продолжения жизни, обусловленной закономерными человеческими отношениями, образуют единый драматический поток, который,

будучи составлен из стереографически сливающихся друг с другом звеньев, идет по восходящей линии. Стало быть, во внедрении многосценного метода композиции следует обращать пристальное внимание на обеспечение логической связи между отдельными сценами. Этот метод требует строить драматическую ткань так, чтобы были понятны события, происходящие в промежутках между сценами, или чтобы, намекнув в предыдущей сцене на то, как она будет связана со следующей, подтвердить эту связь в последующей сцене.

При внедрении многосценного метода композиции нельзя слишком разбросанно изображать жизненные картины. И в этом случае из многих сцен следует выбрать такие, где жизнь изображена возможно концентрированнее и интенсивнее. Любые сложные, разнообразные жизненные ситуации, любой сюжет, развертывающийся в течение длительного времени в разных местах, спектакль обязан показать в течение не более чем двух часов, причем в рамках ограниченных сцен. Поскольку многосценная композиция требует лаконичности в развертывании сюжета, необходимо показывать жизнь максимально концентрированно и интенсивно.

Изображать жизнь концентрированно и интенсивно – значит на основе принципа типизации образов сокращать, круто изменять суть ситуации, если это необходимо, и брать только ее самое основное содержание, соответствующее требованиям зерна произведения. Каждая сцена должна выражать только основную суть дела, имеющую самое существенное значение. Только тогда ее содержание станет типическим и будет достигнута философская глубина изображения.

Композиция сцен должна строиться на основе зерна пьесы.

Зерно – первооснова единства всех изобразительных компонентов в соответствии с содержанием произведения и построения его композиции. Постановка отдельных сцен и картин не может быть осуществлена без учета требований зерна, на основе субъективного решения драматурга. Она может строиться только с учетом основы зерна. Каждая из картин пьесы наделена относительной самостоятельностью и

в то же время является составным компонентом композиции, поэтому только такая разработка сцен, при которой в полной мере вскрывается зерно произведения, может стать правильной организацией композиции произведения. Это говорит, что органичной композиции произведения можно добиться в том случае, если сцены пьесы тесно увязаны друг с другом и образуют единое целое в соответствии с требованиями зерна.

Все сцены революционного спектакля «Молельня» поставлены с целью аргументированного показа того, что религия и суеверия антинаучны, что они парализуют самостоятельность человека. Все нити сюжета такого спектакля работают на одно – на выявление зерна произведения, суть которого в том, что человеку следует верить не в бога или святого духа, а в свои собственные силы.

Для удачного построения драматической ткани пьесы необходимо также продуманно формировать ее эмоциональный настрой.

Основой построения драматической ткани является комбинация чувств. Это объясняется тем, что она выполняет изобразительные функции, эмоционально координируя процессы развития драматических отношений между персонажами, событий и сюжетных линий. В прошлом организация событий считалась основой построения драматической ткани, и авторы, будучи в плену вкусовщины, предпочитали создание событийной драмы раскрытию глубины человеческих мыслей и чувств. Изображение событий лишь воссоздает жизненные обстоятельства, в которых завязываются отношения между персонажами и которые обуславливают их действия. Следовательно, для разработки линий действий персонажей и продуманной организации выражения их чувств, проявляющихся в процессе их действий, необходимо тесно увязывать организацию событий с комбинацией выявляемых чувств.

Организация событий и разработка строя эмоционального воздействия, будучи изобразительными приемами, вскрывающими характеры персонажей и сущность жизни, не противоречат друг другу, не отрицают друг друга. Наоборот, они

носят характер отношений взаимной зависимости и обусловленности. Построение эмоционального настроения, не базирующееся на развертывании событий, – пустое дело. Организация событий, не сопровождающаяся выявлением переживаний, ведет к сухости и жесткости пьесы, не оказывает никакого эмоционального воздействия на зрителей. Мысли и чувства персонажей обнажаются в гаммах событий, и эмоциональное воздействие должно строиться на основе развития событий. Лишь тогда можно будет естественно и логично организовать сочетание мыслей, чувств, психологии персонажей в соответствии с логикой развития событий, в процессе напряжения и разрядки, накопления и взрыва чувств. Это ярко покажет мир мыслей и чувств действующих лиц.

Наши революционные спектакли сегодня пользуются любовью зрителей не только потому, что их зерно значимо и глубоко и зрители после их просмотра погружаются в глубокие философские размышления. Главным образом, это связано с тем, что драматическая композиция построена объемно – так, чтобы зрители с драматическим напряжением и интересом смотрели раскрываемые один за другим сюжетные эпизоды.

Прием драматического воплощения в стиле спектакля «Молельня» – это наш самобытный метод драматургического творчества, усовершенствованный в процессе революционного обновления драматического спектакля. И даже если этот новый метод драматургии отвечает требованиям времени и стремлениям народа, он не принесет успеха, если сами писатели не сумеют в совершенстве овладеть этим методом. Лишь тот, кто полностью освоил наши подходы к драматургии, может создать пьесу высокой идейности и художественности, отвечающую эстетическому вкусу нашего современника.

3) ЯЗЫК – ГЛАВНОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ СРЕДСТВО ПЬЕСЫ

Пьеса – литература диалога. Характеры персонажей в ней раскрываются не при помощи писательского описания, а, главным образом, через речь действующих лиц. Не говоря уж о социально-исторической обстановке,

показанной в произведении, и драматических отношениях его персонажей, развитие событий конкретно показывается также через актерский диалог и монолог. В пьесе, кроме речи персонажей, конечно, присутствует и авторский текст, описывающий действия актеров, но этими действиями, безусловно, руководит и направляет их диалог. При создании пьесы прежде всего важно умело писать диалог.

Создать яркий диалог – значит сделать его полным мысли, доступным для понимания, соответствующим логике характеров персонажей и раскрываемым ситуациям драмы.

Как уже отмечалось в работе «О киноискусстве», следует считать, что в данной ситуации, в данный момент тот или иной персонаж может говорить только одноединственное, подходящее случаю. Следует суметь найти такое единственное выражение, с помощью которого тому или иному персонажу удастся выразить свою мысль, и логично использовать его в диалоге. Только такой диалог, думаю, получится удачным. Если диалог и монолог не подходят данной ситуации, не отвечают логике характеров персонажей и могут быть истолкованы и так и сяк, то сколь литературно отточенными они бы ни были, они не только не могут раскрыть характеры действующих лиц, но, наоборот, затушевывают и смазывают содержание произведения.

Удачно написанные в пьесе диалог и монолог усиливают драматизм произведения, его драматическое воздействие.

Драматизм – это комплекс человеческих эмоций, рождающихся на почве чего-то драматичного. Он порожден прежде всего драматическими отношениями, складывающимися между действующими лицами. А отношения эти в пьесе определяются, как правило, через диалог, так что можно считать, что проявление драматизма произведения зависит в конечном итоге от построения актерского диалога. Хорошо продуманная актерская речь может ввести публику в драматический мир и оказать на нее

глубокое эмоциональное воздействие. Бывает, что зритель спектакля вначале вовлекается в мир, полный драматизма, а потом этот процесс обрывается. Это объясняется неудачно выстроенным диалогом. Его построение может быть удачным лишь в том случае, когда автор вкладывает в уста героям соответствующие драматической ситуации и логике жизни слова, посредством которых выражают свои мысли, чувства, психологию действующие лица, связанные между собой драматическими отношениями.

Построение актерской речи в пьесе должно быть подчинено выявлению драматизма, а если конкретнее, то оно должно соответствовать силе драматического воздействия. В противном же случае, сколь эффектно ни звучали бы кажущиеся впечатляющими диалоги, они не могут оказать на публику должного драматического воздействия.

Удачно выписанный диалог пьесы помогает глубже раскрыть тему и идею произведения.

Их нельзя раскрыть писательскими отступлениями или примитивным прямолинейным диалогом. Такие приемы лишь преждевременно обнажают идейный замысел творческого работника. Тему и идею пьесы надо раскрывать путем изображения характеров главного героя и других действующих лиц произведения, а это значит, что необходимо писать диалог с таким расчетом, чтобы в нем образно выразались мысли, чувства и психология персонажей. Диалог должен ярко раскрывать существенные черты времени, жизни и характеров. Лаконичность, ясность, глубина мысли в актерской речи позволяют передать суть темы и идею пьесы.

Необходимость удачного диалога в пьесе связана и с особенностями спектакля. Если кино – это искусство действия, то драматический спектакль можно считать искусством диалога. В киносценарии главным выразительным средством является авторский текст, с помощью которого сценарист описывает действия и внутренний мир персонажей. В пьесе же он служит всего лишь вспомогательным средством выразительности, и авторские ремарки указывают лишь на появление на сцене и уход с нее персонажей, время и место их действия. Важные драматические задачи пьесы решаются через диалог.

Для спектакля важное значение имеет продуманное использование актерской речи. Слушать диалог должно быть интересно. Когда в пьесе меньше диалога, но больше действий, спектакль становится примитивным. Несколько лет назад, при воссоздании революционного спектакля «Молельня», имела место попытка изобразить поединок шаманки, миссионерки и монаха как кулачную драку. Но потом было предложено дать в этой сцене больше диалога, чем действия, с тем, чтобы эта троица занималась не кулачной потасовкой, а вела словесное сражение, чтобы сами персонажи разоблачали фальшь и ложь религии и суеверий.

Когда актеры, считая драму искусством действия, предпочитают на сцене «изысканность» утрированных манер и действий, то это – пережитки «новой драмы». Конечно, порой бывает, что характер персонажа лучше доносить не словами, а действием, но это зависит от драматической ситуации. В случаях, когда действующие лица на сцене либо погружаются в глубокое раздумье, либо ошеломленные неожиданными, непредвиденными обстоятельствами, они теряют дар речи, действие бывает лучше многословия. Однако, для того, чтобы молчаливое действие имело более глубокий смысл, оно должно быть тесно связано во внутреннем плане с диалогом в ходе предыдущей и последующей сцен. В противном случае, если поведение персонажа выражается его чисто внешними движениями, оно не будет иметь никакого изобразительного смысла.

Диалог драматической пьесы должен быть впечатляющим. Таким можно считать диалог, исполненный глубокого смысла, доступный для понимания, достойный того, чтобы его слушали. Пусть этот диалог будет коротким, состоящим из одной-двух фраз, но если при осмысливании его ощущается глубина, если он наводит зрителя на философские размышления, подсказывает ему правду жизни и дает поучительный совет, то такой диалог можно считать великолепным.

Выслушав такой диалог, долго не забываешь его, ибо он насыщен глубоким смыслом, выразителен по содержанию, доходчив.

Возьмем, к примеру, актерскую речь в революционном спектакле «Молельня». Остроумным является диалог Доль Свэ и Ман Чхуна, когда они, бия себя в грудь, узнают, что невежественная мать девушки Пок Сун готова даже забить свинью, прибереженную к свадьбе дочери, чтобы принести ее в молельню в жертву духу. Такова же и речь Доль Свэ в разговоре с Ман Чхуном, который говорит: «Давай сождем молельню». Ответ Доль Свэ – «Сжечь надо не пустой домишко, а психологию впавшего в суеверие». Все эти слова впечатляют – для всех они понятны, а смысл их глубок. Подобный диалог вызывает в сердцах зрителей горячий отклик потому, что он прямо связан с горькими жизненными переживаниями матери девушки Пок Сун. Мать многое повидала на своем веку и живет она, чтобы лишь не умереть, принимает все беды как предопределенные судьбой, изо всех сил старается не дать своей дочке, родившейся уже после смерти мужа, повторить свою горькую судьбу, а, обманутая шаманкой, пытается устроить себе шаманский обряд для «предотвращения грядущих бед».

Теперь несколько слов об актерской речи в революционном спектакле «Кровавый протест на международной конференции». Его главный герой, лишившись из-за коварных акций империалистов Японии и США возможности участвовать в международной мирной конференции, сетует на свою горькую участь раба, лишенного Родины. «У нас, – восклицает он, – нет Отчизны, куда бы мы могли вернуться живыми, нет родной земли, где покоился бы наш прах после смерти!» В последнюю минуту жизни, перед тем, как покончить с собой, разрезая себе живот, он горестно и гневно восклицает: «Если было бы можно, если бы все люди мира могли видеть, я вывел бы там, на синеве неба, алой кровью слова: «Верись в чужие силы – погибнет родная страна». Эти слова не только сжато выражают итог всей жизни главного героя пьесы Ли Чжуна и извлеченный им из нее урок крови, но и философски глубоко раскрывают зерно произведения. Идейное содержание диалога драматической пьесы должно быть ясным,

философски глубоким, должно логически вытекать из жизненных переживаний персонажа.

Чтобы диалог драматической пьесы был впечатляющим, основная суть авторского замысла должна быть выражена лаконично, понятным языком. Нельзя заниматься пустословием и многословием, нельзя играть со словами, не к месту пуская в ход фразеологию и пословицы. Конечно, можно вставлять в диалог жаргонные выражения и пословицы, но только тогда, когда они необходимы. Их надо пускать в ход к месту, лишь тогда эти выражения будут иметь смысл. Непрофессиональное обращение со словом делает диалог замысловатым или примитивным, и это производит на зрителей неприятное впечатление и в итоге снижает качественный уровень всего произведения. Одно, как говорится, «зернистое», понятное и четкое слово яркого диалога или монолога действует на публику сильнее, чем сто фраз унылого повествования.

Чтобы сделать язык пьесы впечатляющим, следует привести его в соответствие с характерами персонажей и ситуацией драмы. Таким языком будет лишь жизненно правдивый, соответствующий характерам действующих лиц и обстоятельствам пьесы. Только такая актерская речь может точно донести характерные черты персонажей и сущность жизни.

В революционном спектакле «Грызня трех князей за трон» есть сцена спора трех князей, зарящихся на королевский престол. Это хороший пример диалога, написанного в соответствии с характерами персонажей и ситуацией драмы. Беда пришла в страну: король умер, с каждым часом приближается нашествие агрессивных иноземных войск. Но вместо того, чтобы немедленно найти выход из критической ситуации и избавить страну от грозящей опасности, каждый из троих князей, обуреваемых жадной жадностью, занять королевский престол, пытается изображать из себя единственного верноподданного. Их диалоги полны клеветы и инсинуаций в адрес своих соперников. Они во всей наготе показывают подлинное лицо этой троицы, обезумевшей от карьеризма, и с философской глубиной вскрывают закон истории:

сектантская грызня и междоусобицы ведут страну к гибели. В словах трех князей звучат разные нотки. Пак утверждает, что единственный путь спасения страны от грозящего ей вторжения государства Пэкма – в объединении войск трех группировок. Мун считает, что разница в силах воюющих очевидна, мудрее было бы просить у соседней крупной державы помощь войсками. А Чвэ говорит, что в такой кризисной ситуации лучше бы отступить, сделать шаг назад, чтобы поправить ухудшившееся положение и подготовить новые силы. Их прямая речь, раскрывающая характерные черты персонажей, живейшим образом обнажает двурушничество трех князей, которые, обуреваемые желанием прийти к высшей власти, ввязываются в мерзкую схватку, вытесняя друг друга и при этом ничем не гнушаясь – ни обманом и интригами, ни жульничеством и мошенничеством, ни изменой и предательством. Слушать эти диалоги интересно. И даже не увидев эту сцену в театре, люди только по одним диалогам троицы могут представить живые характерные черты каждого. Пак – крупный, жестокий человек, похожий на военного, который чуть что первым делом обнажает саблю наголо, Мун, кичащийся в каждой фразе своим королевским родом, внешне солиден и таит в глубине души черные замыслы, Чвэ – беспредельно коварен и зол.

Диалог станет впечатляющим лишь в том случае, когда он ярко раскрывает ход изменения мыслей, чувства, психологический настрой действующих лиц и точнее отражает жизненную обстановку, в которой они оказались. В нем необязательны какие-либо хлесткие слова и выражения. Есть писатели, которые полагают, что стоит написать несколько хороших диалогов – и пьеса уже готова. И ломают голову над тем, чтобы придумать слова покрасивее. Но даже если в пьесе, в ее отдельных сценах, звучат красивые слова, это не помогает раскрыть всю полноту темы и идеи произведения. Яркость диалога нужна не ради яркости, а для того, чтобы правдиво оттенить мысли, чувства, жизнь персонажей и раскрыть философскую глубину темы и идейности произведения. Писатель должен добиваться, чтобы жизненный диалог,

соответствующий характерам персонажей и драматической ситуации, звучал не в одном-двух фрагментах пьесы, а на всем протяжении спектакля.

Диалог в пьесе должен быть разговором именно персонажей драмы, а не словоизлиянием автора пьесы. В иных же драматических произведениях встречается немало текста, с помощью которого автор прямолинейно и топорно раскрывает свои мысли, свои замыслы. Приукрашенная автором актерская речь не только не заставляет зрителя поверить в характер персонажа, но и вызывает у него сомнение в правдивости самого произведения. Ходульный, приукрашенный диалог, придуманный автором, не повышает степень раскрытия характеров действующих лиц.

Чтобы диалог пьесы «работал» на нее, надо писать его жизненным и правдивым.

Диалог пьесы должен быть не высокопарным, а будничным. Только такая речь персонажей, близкая сердцу зрителей и понятная им, может отозваться эхом зрительного зала, приобрести художественную ценность и силу воздействия. Чтобы сочинить жизненный и правдивый диалог, необходимо выбирать те слова и выражения, которые постоянно употребляют в народе. Надо отказаться от практики, когда звучит на сцене высокопарная речь, так называемый сценический диалог, как это было в спектаклях прошлого. Если в пьесе говорят таким языком, который далек от будничного, то и актер, выступающий в своей роли, естественно, бывает скован сценическим трафаретом и, в конце концов, вынужден играть свою роль формально. Одна из главных причин того, что спектакли прежних времен не принимались народом, состоит именно в том, что в них звучал формальный, бытующий лишь на сцене, оторванный от жизни диалог.

Необходимость жизненно оправданного диалога в пьесе связана и с его важными изобразительными функциями.

Каким бы оригинальным и интересным ни было идейное содержание произведения, свежесть его изобразительного воплощения будет утрачена и ярко раскрыть его идейно-тематическое содержание будет трудно, если язык актеров в нем будет лишен жизненной правдивости, груб и однотипен.

Образность произведения гарантируется лишь диалогом, который, подобно обычной народной речи, насыщен жизненными эмоциями, основан на богатых переживаниях и накопленных чувствах, естественно и непринужденно звучит в данной ситуации, в данный момент.

Присущий жизни язык особенно важен для произведений комедийного характера. При создании комедии ни в коем случае нельзя превращать ее в гротеск, нельзя пытаться любой ценой рассмешить зрителя. Смех в комедии должен быть не искусственным, а естественным, вытекающим из характеров и поведения персонажей. Однако в прошлом бытовало мнение, что комедия должна быть в любом случае смешной, и естественно, что наблюдалась тенденция к утрированию характеров персонажей излишне комичной речью и действиями. В сатире же авторы спешили с первых минут спектакля рассмешить зрителей и, как следствие, в большинстве случаев игнорировали логику жизни, пуская в ход без конца невероятные и смешные фразы. Там это считалось естественным. Так было, помню, когда киноактеры выступали однажды на сцене с небольшими миниатюрами сатирического характера. И у исполнителей явно наблюдалось стремление любой ценой рассмешить зрителей – и гротескной игрой, и комичным диалогом. Я высказал тогда такое замечание: в произведениях, тем более комедийных, жизнь нужно рисовать правдиво, использовать в них правдивый будничные диалог, соответствующий логике характеров персонажей и сценической ситуации. Однако те же самые ошибки повторялись и в первые дни, когда приступили к воссозданию революционного спектакля «Молельня». И я решил, что создать новый, нашего стиля, спектакль невозможно, не отказавшись от устаревших штампов комедии прежних времен, когда авторы под предлогом использования так называемой условной ситуации практиковали приемы контрастного сравнения, преувеличения, гротеска. Я порекомендовал приступить к устранению рецидивов старого в драматическом искусстве. Революционный спектакль «Молельня» стал новой театральной формой – в нем нет чисто комического изображения характеров и поступков персонажей, как это было в старых сатирических пьесах, но

там в разумной мере присутствуют и юмор, и сатира, и радость, и горе, и красота человеческой души. Так получилось благодаря тому, что текст пьесы правдив и, словно взят из жизни, он написан так, чтобы смех зрителя естественным образом вызывали сами характеры и поступки персонажей. Задача писателя – постоянно искать в жизни материал для театрального диалога, исходя из того, что правдивость его является важным вопросом, связанным с идейностью и художественностью спектакля.

Главное для такого диалога – точно отражать черты времени. Речь народа, его язык непрерывно изменяются – они обновляются и обогащаются с течением времени. Чтобы создать жизненно оправданный диалог, в котором ощущается пульс времени, нужно точно использовать речевые обороты, присущие данному периоду. Любой человек, живущий в определенный период, подвергается его влиянию, так что в речи персонажа не могут не отразиться социальные обычаи того периода. В произведениях на историческую тему нельзя вкладывать в уста персонажей слова и выражения наших дней, не используя характерные для того или иного исторического периода обороты речи. Каждый диалог должен иметь свой «вкус»: в исторической теме – один, в современной – совсем другой.

Диалог в революционных спектаклях, этих бессмертных классических шедеврах, правдиво отражает колорит своего времени и жизнь различных слоев населения. И теперь, когда от той поры нас отделяет большой промежуток времени, более полувека, это позволяет зрителям видеть живые картины жизни того общества, какими они были. Литературный стиль каждого произведения должен быть оригинальным, в то же время соответствующим эстетике современности, не должен нарушать принцип историзма. Пусть даже созвучно духу времени в произведении удачно изображены, скажем, и жизненная обстановка, события и бытовые, житейские детали, все произведение будет лишено правдивости, если даже одно слово в нем будет несозвучно духу времени.

Следующее важное обстоятельство при написании жизненно правдивого диалога состоит в том, что надо со

знанием дела подбирать и употреблять слова и выражения бытового обихода, употребляемые во всех сферах экономики и культуры, идеологии и морали. Лексика этих сфер составляет основное содержание языка общества данного времени. Поэтому если в диалоге звучит хотя бы одно словечко, не соответствующее духу времени, зритель перестает верить в правдивость предлагаемых ему картин того периода и жизни. Пусть это выражения бытового характера, но никогда не следует их пускать в ход, если они не созвучны духу времени или вульгарны. Фамильярность в общении близких людей друг с другом не дает повода игнорировать свойственную нашей нации этику речи. Близость родных и знакомых, соседей в бытовой речи рождается только при употреблении благородных и культурно утонченных слов и выражений. Невежливые, противоречащие языковому этикету нашей нации выражения не только дискредитируют произведение, но и могут оказать негативное влияние на людей в бытовой речи. Писателям следует вникать в ситуацию, когда происходит процесс ликвидации всего устаревшего и постоянного рождения благородного и прекрасного нового, и прилагать большие усилия для того, чтобы активно искать и употреблять новые, высококультурные, насыщенные колоритом времени слова и выражения.

Диалог в пьесе должен быть тесно увязан с действием.

Лишь такой диалог может быть жизненно правдивым, впечатляющим – исполненным глубокого смысла, доступным для понимания. В противном случае он в спектакле утратит достоверность. Поскольку драматический диалог рождает драматическое действие и, наоборот, драматическое действие – драматический диалог, то лишенный полного соответствия действию диалог не может выглядеть достоверным.

Можно взять, к примеру, кульминацию революционного спектакля «Молельня». Мать девушки Пок Сун говорит: «Плохо жилось мне не потому, что судьбою так было суждено, а оттого, что я верила в эту молельню-дьявола». Ее слова жизненно тесно связаны с действием – она сама разрушает молельню. Эта сцена дает аудитории огромный

драматический заряд, вызывает у нее чувство удовлетворения, производит на зрителей глубокое впечатление.

4) ОБРАЗНЫЙ КОЛОРИТ – ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ ОКРАСКА ДРАМАТИЧЕСКОГО ОБРАЗА

Важное значение в литературно-художественном творчестве имеет точный выбор образного колорита произведения, который конкретно и тонко выявляет разнообразие эмоциональных красок жизни.

Колорит литературно-художественных произведений представляет собой своеобразную окраску изображения, эмоционально ярко передающую свойственные жизни краски.

Эмоциональные краски жизни разнообразны, поэтому многообразен и колорит литературно-художественных произведений. Даже если сама пьеса отражает одну и ту же жизнь, есть разные виды драматических произведений – это и драма, насыщенная высокими, благородными чувствами, и комедия, проникнутая гаммой юмора и сатиры, и трагедия, вызывающая у зрителя печаль и скорбно-торжественные чувства. Вообще драма, комедия и трагедия являются основными видами драматического искусства, каждый из которых отличается разными формами и соответствующими только им разными колоритами. И это естественно, – что все произведения наделены различным колоритом, ибо многогранна жизнь, разнообразны художественные запросы людей и неодинакова творческая индивидуальность писателей. При создании пьесы следует правильно определить ее колорит. Это даст возможность эмоционально ярко отобразить существенные характерные черты жизни, впечатляюще и рельефно подчеркнуть содержание авторского замысла, ярче оттенить жанровые особенности произведения. Сейчас, похоже, никто уже не пренебрегает колоритом произведения, хотя еще в первые дни начатого нами обновления драматического искусства мало кто размышлял о тонких нюансах произведения и о сохранении их во всем процессе работы над образами. В те дни даже не шло и разговора об образном колорите драматургического произведения. Когда речь

шла о драме, авторы просто стремились выстроить сюжетную линию серьезнейшим образом, в комедии пытались смешить людей от начала пьесы и до ее конца. И при оценке произведений в области литературы и искусства в прошлом шло много разговоров о таких проблемах, как характеры персонажей, композиция и конфликты. Но вопрос колоритности, определяющей эмоциональные краски произведения, практически оставался вне поля зрения.

Правильно определять такой колорит очень необходимо для правдивого отражения жизни в пьесе.

Какой колорит придать произведению – вопрос этот сводится не к какому-то одному приему выразительности, а к позиции творческого работника, связанной с вопросом – с какой точки зрения рассматривать и показывать жизнь.

Ошибешься в определении колорита пьесы – не получится у тебя ни драмы, ни комедии, и появится на свет не спектакль, а какая-то нелепая мешанина. Об этом я говорил не раз – и в связи с выступлением киноактеров с сатирической миниатюрой, и во время посещения Государственной драматической труппы. И сатирические произведения разнятся – и по уровню сатиры, и по характеру юмора. Одно проникнуто острой сатирой, другое приобретает своеобразную окраску в гармонии сатирического и драматического. В том же водевиле могут присутствовать разнообразные краски смеха в процессе преодоления негативных сторон характеров персонажей и самой жизни. В общем, колорит произведения должен быть определен одной и той же эмоциональной краской. Если, однако, не уточнить эмоциональную окраску произведения, обусловленную его конкретными особенностями, и наделить его образы общим эмоциональным колоритом драмы или комедии, то оно лишится свойственных ему индивидуальных черт, лишится зрительского интереса. В синтетическом виде искусства, таком, как драматическое, нужно правильно определить образную колоритность и обязательно сохранять ее. Иначе и актерская игра, и сценические декорации, и музыка не будут соответствовать содержанию произведения и его эмоциональный колорит будет меняться в разных сценах, что создаст путаницу в зрительском восприятии.

Образную колоритность произведения необходимо определить на основе зерна, в соответствии с характерами персонажей и логикой жизни.

Определяется же она зерном произведения. Раз выбрал писатель определенное зерно произведения, то это значит, что он имеет в виду не только тему и идею, но и выразительные элементы их художественного воплощения и образный колорит. Если он, допустим, выбрал зерно, но сам не сможет определить подходящие выразительные элементы и колорит, то нельзя считать, что выбор зерна состоялся.

В дни воссоздания на сцене революционного спектакля «Молельня» творческие работники, не сумев точно определить его колорит, заколебались. Причина же заключалась в том, что они взялись за творчество без глубокого понимания самого зерна произведения.

В основе этого революционного спектакля заложено такое идеологическое зерно: надо верить не в бога или святого духа, а в свои собственные силы. Именно из него возникают своеобразные нюансы произведения как сатирического спектакля, где присутствуют и смех, и слезы, и размышление. Чтобы раскрыть зерно этого произведения, суть которого заключается в том, что человек должен верить не в бога или в святого духа, а в собственные силы и должен сам решать свою судьбу, не следует просто показывать и высмеивать одних лишь отрицательных героев – этот основной объект сатиры, что мы видели в сатирических спектаклях прежних времен. Необходимо показать на сцене и положительных героев, выступающих против религии и суеверия, обосновать антинаучность последних через характеры и жизнь действующих лиц, показать, как верующие, освобождаясь от оков религии и суеверия, осознают свою силу. Так что произведению этому свойственны два вида образного колорита – сатирический, который вытекает из отношений между отрицательными персонажами, такими, как помещик, староста села, шаманка, миссионерка и буддийский монах, а другой – драматический, который рождается из отношений между положительными персонажами, в том числе Доль Свэ.

Мнение, будто сатирическая пьеса не должна содержать

драматические элементы в подлинном смысле этого слова и не должна показывать положительных героев, – устаревший взгляд на сатиру. И сатирический спектакль должен следовать логике жизни. В отличие от сатирических спектаклей былых времен, главными героями которых выступали отрицательные персонажи, в революционном спектакле «Молельня» главным героем является положительное лицо. Так произошло потому, что нужно было изобразить жизнь в соответствии с требованиями зерна. Кого выбрать в качестве главного героя драматического произведения – этот вопрос определяется независимо от его жанровых особенностей – драма это или комедия – идейно-эстетическими взглядами драматурга и характером отражаемой в нем жизни. Убедительным доказательством тому служат революционные спектакли «Грызня трех князей за трон» и «Торжественный митинг».

Возьмем первый спектакль. В нем речь идет о глубокой трагедии – крушении государства Сондо, хотя это страна выдуманная. Но нет в спектакле ни драматических элементов, ни положительного персонажа. Это объясняется зерном произведения: в междоусобице и расколе – гибель страны. Эту идею раскрывают в своих образах не кто иной, как трое князей с их жадной властью. А главной ареной их грызни за королевский престол является придворная жизнь. Ясно, что в таком спектакле не может быть ни драматических элементов, ни положительного персонажа.

Образная колоритность этого спектакля характерна тем, что он насыщен острой сатирой. Каждый из персонажей, охваченных мечтой подняться на престол, клеветает на других и пускается в грызню между ними и, по его рассуждению, решается на смелые действия. Такой смех проистекает из клубка противоречий между их субъективистскими желаниями и реальной действительностью, между сущностью дела и наносными явлениями, между намерением и результатом. Именно в этом особенность, отличающая этот спектакль от «Молельни» по образной колоритности, хотя оба революционных спектакля по жанру относятся к сатире.

Революционный спектакль «Торжественный митинг» непохож на другой революционный спектакль «Молельня», в

котором в продуманной гармонии представлены сатирическое, драматическое и эмоциональное начала. Он отличается и от революционного спектакля «Грызня трех князей за трон», насыщенного сатирическими образами. «Торжественный митинг» рассказывает, как вражеский «торжественный митинг» превращается в торжество антияпонских партизан. Здесь сочетается сатирическое с драматическим, представлены не только отрицательные, но и положительные персонажи. Между прочим, дело не только в том, что в произведение введены в качестве действующих лиц антияпонские партизаны, подпольщики и другие положительные герои, но и в том, как этот спектакль, не нарушая комический колорит, острой сатирой, издевательским смехом рисует отвратительную физиономию блефующего врага. Революционный спектакль «Торжественный митинг» в своем сюжете естественно и логично сочетает сатирические эпизоды из жизни врага, показывающие его внутреннее разложение, и драматические сцены жизни – действия партизан и подпольщиков. Таким образом, успешно решается задача гармоничного сочетания сатирического и драматического начала в сатирическом в целом спектакле.

Такая гармоничность была достигнута благодаря тому, что сатирические эпизоды из жизни, разоблачающие внутренние противоречия в стане врага, были изображены без прикрас, как в драме. «Торжественный митинг» рассказывает, как перестреляли друг друга и истребили всех своих полицейских японские каратели, попавшиеся на крючок партизанской тактики заманивания, как они после этого готовились к «торжественному митингу» по случаю «уничтожения» партизан. Естественно, что само по себе произведение носит сатирический характер и не нуждается в нарочитой, гротескной актерской игре. Начальник карательного отряда, чтобы скрыть свою вину за промах, сообщает начальству ложные сведения и даже предлагает устроить «торжественный митинг». Однако начальник штаба карательного отряда хочет вывести его на чистую воду, чтобы добиться его снятия с занимаемой им должности и занять его место. Между ними начинаются споры и грызня, в результате чего начальник

полицейского участка, который в действительности цел, выдается ими то за погибшего, то за сумасшедшего. Заместитель начальника штаба Квантунской армии, отлично осведомленный о происходящем, закрывает тем не менее на все глаза и приказывает провести большой «торжественный митинг» в честь «великой японской империи». Зрители спектакля отдают себе отчет во внутренних распрях в стане врага и смеются над его бредовыми мечтами, над его отвратительным обликом.

Своей образной колоритностью этот спектакль открыл новые возможности в достижении гармонии сатирического и драматического начала также благодаря и тому, что в нем удачно построена эмоциональная ткань, драматически естественно связаны сатирические эпизоды первой части произведения с драматическими последней. В этом можно убедиться и на примере финальной картины спектакля. Начальник японского карательного отряда, впав в панику перед атакой партизан, все-таки силится спасти свою шкуру и, переодевшись в корейскую национальную одежду турумаги и надев шляпу, пытается бежать, однако оказывается схвачен. Искренний смех публики в зрительном зале при виде этого жалкого плененного самурая сливается с весельем, охватившим площадку торжественного митинга истинных победителей – партизан на театральной сцене.

Вот так образный колорит произведения должен складываться на основе его зерна, в соответствии с характерами персонажей и логикой жизни. Тогда он проявляется четко и способствует усилению правдивости образа.

Колорит произведения надо определять с учетом его познавательного и воспитательного предназначения.

В принципе революционный спектакль «Молельня» создан отнюдь не для сатирического высмеивания ограниченного круга религиозных, суеверных людей, а для разоблачения антинаучности религии и суеверий, воспитания людей в духе веры в свои силы. То обстоятельство, что спектакль этот стал произведением своеобразного колорита, где присутствуют и смех, и слезы, и размышления, связано и с его воспитательной целью – обнажить антинаучную суть религии и суеверий, вселить в людей дух самостоятельности. Раньше у нас было

немало таких людей, кто в дни колониального владычества японского империализма был вынужден терпеть всякие оскорбления, жить в темноте и невежестве, считая все это предопределенным судьбой. Такие люди думали, что своими силами им никак не освободиться от уготованной им трагической судьбы, что спасет их только бог или святой дух. Поэтому нужно было пробудить и поднять их на революционную борьбу. При этом было важно, чтобы народ понял антинаучный характер религии и суеверий и, освободившись от них, осознал свою силу. Исходя из такой именно воспитательной цели, произведение несет своеобразный колорит – есть в нем не только сатирический смех, разоблачающий антинаучность религии и суеверий, есть и горький смех тех, кто упрекает таких, как мать девушки Пок Сун, за нелепость их поступков и вместе с тем сочувствует им, есть и душевные переживания, есть и слезы.

Не всякое, что происходит в человеческой жизни, как всем известно, становится предметом комедии. Что касается смешных эпизодов, то они могут быть ее объектом лишь в том случае, когда, отражая сущность жизни, они имеют социально-критическое звучание и когда их воспитательное предназначение очевидно. Если, считая, что комедия должна носить черты юмора, без которых она утратит присущие комедии черты, стремиться любой ценой смешить людей от начала до конца спектакля, то это не только исказит жизнь, но и станет издевкой над зрителями. Нет такого драматургического закона, согласно которому все содержание комедии было пронизано одним только смехом. Попытка искусственного насыщения произведения от начала до конца смехом сделает такой смех фальшивым, ненатуральным, снизит достоинство произведения. Я бы назвал комедию размышляющим видом искусства, воспитывающим людей посредством смеха. У каждого произведения – своя воспитательная цель, свой колорит, так что отличаются друг от друга нюансы самого смеха. Комедия должна быть такой, чтобы зрители, покатываясь со смеху, погрузились незаметно для самих себя в глубокие размышления по поводу социальных проблем, скрытых в этом смехе. Комедия, в которой смех

присутствует лишь ради смеха, не принадлежит к искусству в подлинном смысле этого слова. Смех в комедии должен нести смысловую нагрузку, быть смехом общественной значимости.

Колорит произведения невозможно определить без учета требований его зерна и познавательной и воспитательной цели. Попытка заранее предопределить колорит произведения и подогнать к нему содержание описываемых жизненных эпизодов так же нелепа, как и желание подогнать к отдельным кускам ткани тело человека.

Колорит должен соответствовать и особенностям композиции произведения. Поскольку в жизни разнообразные гаммы эмоций образуют единый последовательный поток, воздействуя друг на друга и взаимно проникая друг в друга, колорит произведения должен соответствовать его композиционным особенностям. Это еще ярче оттенит эмоциональные черты образа.

Возьмем, к примеру, тот же революционный спектакль «Молельня». Там целый ряд положительных персонажей, в том числе Доль Свэ. В их жизни не только муки и слезы, они перемежаются радостями и надеждами. Если игнорировать подобные аспекты жизни и стремиться делать спектакль насквозь проникнутым лишь сатирическим смехом, мотивируя это его сатирическим характером, то это приведет к искажению самой жизни. При воссоздании этого спектакля была преодолена практика, когда даже положительные персонажи изображались в сатирическом духе под предлогом сатирического характера всего спектакля. Его художественное воплощение получилось соответствующим основным краскам жизни – в нем преобладал, главным образом, сатирический смех, с которым органично сочетались элементы драмы. В результате новый спектакль был усовершенствован как произведение своеобразного колорита.

И в революционном спектакле «Письмо от дочери» получилась органически продуманная гармония жизненных картин разной эмоциональной колоритности. Это произведение посредством юмора глубоко раскрывает истину жизни: знание – свет, невежество – тьма. Оно имеет большое значение в смысле освещения истины жизни: если не хочешь учиться и

будешь выдавать себя за всезнайку, хотя сам неграмотный, – станешь предметом насмешки других: только обладающий знаниями может жить достойной жизнью самостоятельного человека. В этой пьесе отсутствуют сложные события. В центре сюжета – случай, когда главный герой произведения, ленивый в обучении грамоте человек, становится предметом насмешек окружающих, именно на нем сосредоточены детали жизни. Композиция лаконична, но авторский замысел виден четко. Так, главный герой Хо Даль Су, трудолюбивый и честный хлебороб, трудится, не покладая рук. Он уверен, что земледелие – основа основ всего на свете, а в труде происходит становление человека. Однако, полагает он, учиться грамоте издревле было нужно только янбанам, чтобы они могли выдержать экзамен на государственную должность и стать чиновниками. Да никакой пользы, кроме беды, не принесет грамота хлеборобу, которому суждено всю жизнь гнуть спину с мотыгой в руке. Так думал Хо Даль Су, не особенно разбиравшийся в мирских делах, однако, выдававший себя за большого их знатока. Как преодолевается комедийное начало в противоречивом характере главного героя, в котором переплетены положительные и отрицательные стороны? Это живейшим образом показывается в произведении через призму настоящей трагикомической ситуации, возникшей в связи с получением отцом письма от дочери.

Революционный спектакль «Письмо от дочери» жизненно глубоко показывает комедийную сторону характера того, кто не хочет учиться, кто притворяется ученым человеком, хотя на деле ничего не знает, и, наконец, становится предметом насмешек соседей. Одновременно с этим непринужденно показан жизненно, в гармоничном сочетании юмористических и драматических красок и образ учителя вечерней школы, который несет людям классовое сознание, учит их идеям революции. Было предложено через все образы этого произведения красной нитью вместе с комедийной линией жизни провести ту жизненную линию, которая рельефно выделяет положительные стороны главного героя, а также драматические черты жизни учителя вечерней школы и других положительных персонажей. В общем говоря, драматическая ткань произведения построена на основе органической гармонии

драматических и комедийных сцен, и сделано это, чтобы сюжет развертывался драматически и в то же время в ходе этого развития звучал естественный смех. Вот в чем своеобразие колорита этого произведения, в котором есть и смех, и эмоциональный настрой, и раздумья.

Сегодня в области драматического и кинематографического искусства создается немало водевилей, к каким можно отнести революционный спектакль «Письмо от дочери». В начале 60-х годов был поставлен спектакль под названием «Эхо». После этого увидело свет немало водевилей разного образного колорита. Среди них были и сочетания разного колорита – и драматического, и юмористического, и лирического.

Колорит драматической пьесы должен верно отражать требования, обусловливаемые особенностями видов искусства, и в то же время определиться в соответствии с велением времени и вкусом народа.

В отражении жизни пьеса должна нести драматические черты, так что ее образный колорит должен отличаться соответствующими ей своеобразными эмоциональными окрасками. Это даст возможность подчеркнуть ее характерные черты. Под предлогом оригинального выражения эмоциональных оттенков произведения нельзя определить его колорит без его соответствия особенностям пьесы. Колорит должен влиять на выявление характерных черт пьесы. Именно тогда он станет необходимым фактором для оттенения эмоциональных окрасок произведения.

Колорит пьесы должен соответствовать эстетическим вкусам народа, меняющимся и развивающимся вместе с течением времени. Колорит – понятие отнюдь не постоянное, не неизменное. Что касается драмы, отражающей социалистическую действительность, то драматические конфликты в произведениях, затрагивающих проблемы отношений между трудящимися, изображаются с учетом эстетического вкуса нашего народа – во внешнем плане не столь остро, но во внутреннем – серьезно. И в драме, отражающей исторические факты, рождается ее новый колорит в соответствии с велением времени и вкусами нашего народа. Пусть драмы одинаковые,

но их колорит разнообразен. Драмы бывают разные: одни из них зовут людей к революционной борьбе, как это мы видим в немеркнущих классических шедеврах, созданных и поставленных в период антияпонской революционной борьбы, таких, как революционные спектакли «Море крови», «Судьба охранника», «Отец победил» и «По заветам», другие имеют серьезный характер и драматически глубоко описывают процесс перестройки сознания человека, как это мы видим в спектакле «Красный агитатор», третьи носят психологический характер и раскрывают душевный драматический мир человека, четвертые являются лирическими, полными светлых, радостных эмоций.

Что же касается трагедии, то и ее колорит тоже разнообразен. В принципе ее главной изобразительной чертой является выражение чувств скорби и гнева, вызываемых либо гибелью главного героя, либо крушением его идеалов, стремлений в ходе борьбы. В эксплуататорском обществе главный герой трагедии реализма – это человек, который обладает прогрессивными идеалами и устремлениями, но из-за ограниченности своего мировоззрения и неизбежности социально-исторических условий не реализует их и погибает. Он отражает противоречия между исторической закономерностью и мешающими ее осуществлению социально-историческими условиями и своей смертью подтверждает правоту прогрессивных идеалов и устремлений. Трагические переживания, обусловленные смертью такого главного героя, противоречиями общественного строя или противоречиями самих характеров персонажей, вызывают у людей душевную боль и большое сочувствие, оказывают на них вдохновляющее воздействие, поднимая на борьбу за справедливость. В отличие от традиционных трагедий главный герой революционной трагедии, сюжет которой взят из жизни социалистического общества, движимый высоким стремлением и далеко идущей мечтой служить делу партии и революции, на благо Родины и народа и самоотверженно борющийся за их осуществление, погибает в результате вылазок врага или стихийных бедствий, не сумев осуществить свои стремления и надежды, или реализует их самой своей гибелью. Смерть подобного героя

являет собой живой пример безграничной верности и самоотверженного служения делу революции, революционного чувства долга перед общественно-политическим коллективом, перед товарищами, и товарищества, что производит на людей большое впечатление, вызывает у них горячее сочувствие и оказывает на них большое воздействие, поднимая на героические подвиги. Геройская смерть главного героя революционной трагедии является примером революционности и романтики, сформированным на основе нашего самобытного понимания подлинного смысла бессмертной, славной жизни человека. Независимо от того, при каких обстоятельствах погибает главный герой революционной трагедии, он вечно живет в памяти народной, живет вместе с Родиной и народом, подобно тому как хотя и кончается физиологическая жизнь человека, его политическая жизнь вечна, она не имеет конца. Вот где различие в образном колорите между героической гибелью главного действующего лица революционной трагедии и трагической судьбой главного героя трагедии традиционной.

Революционные спектакли «Кровавый протест на международной конференции» и «Ан Чжун Гын стреляет в Ито Хиробуми», будучи немеркнущими классическими шедеврами, носят по всем признакам характер традиционной трагедии, но, в отличие от трагедий на историческую тему былых времен, они поднимают социально значимые проблемы в плане извлечения уроков из исторических фактов прошлого и определения места исторических личностей и ограниченностей переживаемых ими периодов, что открывает новые рубежи в создании исторической драмы. Ли Чжун и Ан Чжун Гын, хоть и являются известными личностями, чьи имена вошли в историю, изображены в этих произведениях отнюдь не так, как изображаются революционные борцы наших дней или национальные герои.

Революционная пьеса «Кровавый протест на международной конференции» на основе подлинных исторических фактов изображает деятельность главного героя произведения Ли Чжуна по восстановлению государственной власти, кульминация которой – «дело с тайным эмиссаром в Гааге», и правдиво показывает картины общества того времени и жизнь

персонажей, принадлежащих к различным кругам, четко проводя идею – если опираться на силы других стран, то страна погибнет. Эта идея – итог всей жизни главного героя Ли Чжуна, в ней кровавый урок и историческая истина. Линия судьбы героя драматически подчеркивает жизненную истину: если верить в чужие силы и опираешься на них, то попираешь даже само чувство патриотизма и становишься игрушкой в чужих руках, истину, что без национального самосознания страна погибнет. Таким образом, это произведение изображает главного героя Ли Чжуна не как такое действующее лицо, какие нередко присутствовали в трагических произведениях прошлых времен, не как простую жертву истории, прогрессивные идеалы и стремления которой были подавлены, а как человека, который в последние минуты своей жизни, перед самоубийством, горячо повествует о сути урока истории: если полагаться на чужие силы, страна погибнет. Именно в этом секрет успеха этого произведения, которое смогло создать новый изобразительный колорит трагического произведения на историческую тему.

Если мы хотим, чтобы произведения литературы и искусства пользовались любовью народа, надо ярко выделять их разнообразный колорит с учетом каждого из его видов. Произведения одного и того же жанра и вида могут приобрести оригинальный характер при условии выявления их яркого колорита.

3. СЦЕНИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ СПЕКТАКЛЯ

1) РЕЖИССУРА – ИСКУССТВО ТВОРЧЕСТВА И РУКОВОДСТВА

Режиссура – это искусство творчества, искусство руководства. Режиссерское руководство – это художественное творчество. В практической деятельности режиссера оба начала – творческое и руководящее – неразрывно связаны. Режиссер всегда, создавая, руководит и, руководя, создает. Качественный уровень спектакля зависит от способностей режиссера к творчеству и руководству.

Режиссер обязан успешно выполнять свою задачу творца.

Будучи настоящим творцом, он должен всегда отвергать старые схемы и догмы, прокладывать новый, самобытный путь в мире искусства. Будешь в драматическом искусстве следовать схеме и догме – не проявишь творческую инициативу. Постановщик, наделенный бедным творческим мышлением, неспособен создать хороший спектакль, сколь прекрасной ни была бы пьеса, попавшая в его руки. Режиссеру должен быть присущ творческий подход ко всему. Это поможет ему успешно справиться со сложным делом сценического воплощения пьесы, создать высокодейный, высокохудожественный спектакль.

Режиссер должен воплощать пьесу на сцене с собственным творческим подходом к ней. Его дело – твердо придерживаться своих собственных творческих взглядов на пьесу и осуществлять ее постановку в своей манере.

Думаю, режиссеру редко попадает в руки такая полноценная пьеса, которая сразу ему нравится. Что-то в драматической пьесе может соответствовать идейно-эстетическим взглядам и творческой индивидуальности постановщика, а что-то и нет. Режиссер же должен с уважением подойти к пьесе, но ему не следует пытаться перенести ее на сцену в том виде, как она есть. Режиссер – самостоятельный творческий работник. Его дело – проявлять самостоятельность и по-своему воплощать пьесу на сцене. Он должен стремиться к более полной отработке образов – тому, что вышло сырым из-под писательского пера, дать

созреть; а то, что, с его точки зрения, упущено, добавить.

В проявлении творческой инициативы режиссер, разумеется, не может быть так же свободен, как и писатель. Когда речь идет о зерне произведения, характерах персонажей и раскрываемых событиях, то драматург может свободно взять все это из жизни, а постановщик – только из пьесы. Творческие размышления режиссера должны всегда начинаться с текста драматической пьесы и быть устремлены к ее выразительному сценическому воплощению. Режиссерский замысел о спектакле должен быть основан на зерне пьесы. Ее зерно – основополагающее начало для постановщика, ориентир в его работе. Долг режиссера – глубоко проанализировав зерно, содержащееся в пьесе, глубоко проникнуться его идеей, после чего углубить и обратить все свои режиссерские замыслы на поиск нужных средств выразительности для реализации зерна. В ходе художественного воплощения на сцене драматургического произведения к жизненным переживаниям и художественной фантазии режиссера-постановщика побуждает именно пьеса. В своей творческой работе постановщик должен твердо опираться на пьесу, подобно тому как писатель обязан прочно основываться на реалиях жизни. Вместе с тем, однако, режиссеру не следует идти путем механического переноса пьесы на сцену. Он должен ставить ее с учетом сценических особенностей и возможностей.

Драматическая пьеса и спектакль имеют неразрывную связь, но им свойственны отличающие их друг от друга особенности. С помощью языка, являющегося изобразительным средством в литературе, можно близко к реальности описывать любые предметы и явления, но язык не может прямо показывать их так, как они показаны в спектакле. Литературный образ закреплен языком, и читатель может нарисовать при чтении произведения жизненные картины, но он лишен возможности их воочию видеть или слышать. Таких ограничений не избежит никакая пьеса, сколь ярко она ни использовала бы особенности и возможности сцены.

Еще на стадии вынашивания и разработки режиссерского замысла постановщику следует смотреть на пьесу через призму сцены. Только на сцене пьеса может полностью обнажить себя

и воплотиться в живое изображение. Театральная сцена – это место, где пьеса раскрывается подобно живому полотну. Режиссер должен смотреть на нее глазами творца. Это позволит точно ему определить, возможно или нет ее сценическое воплощение, правильно наметить его направления.

Из диалога режиссер должен представить себе характеры и поступки персонажей. Глубоко разобравшись в каждом из диалогов, он должен понять характеры действующих лиц, находить пульсирующие в них ритмы жизни и, таким образом, показывать на сцене живой образ человека, яркую картину жизни. Он обязан уметь видеть все – и не показанную драматургом часть жизненных эпизодов, происходящих между сценами драмы, и ту сторону жизни персонажей, которая не нашла отражения на сцене. Это позволит ему, представив себе все аспекты жизни в едином комплексе рисуемых им полотен, раскрывать на сцене гармоничную и целостную картину жизни.

Сколь литературно безупречными ни были бы образы пьесы, постановщику все-таки придется проявить смелость с тем, чтобы либо изменить, либо вообще удалить их – хотя ему и жаль это делать – если они не подходят сценическим условиям. В спектакле надо использовать только то, что можно показать через диалог в условиях сцены. В противном случае не избежать влияния сценических ограниченностей, даже если театральная сцена новаторски преобразована.

Режиссер должен проявлять высочайший творческий дух, особенно на последней стадии работы над спектаклем, когда тот окончательно отрабатывается и решается его судьба.

Он должен со знанием дела организовать всю конкретную работу над образами, начиная со сосредоточения всех изобразительных элементов на выявлении зерна произведения и кончая применением каждого художественного мастерства. При постановке спектакля режиссер не должен прямолинейно демонстрировать свой художественный замысел. Каким бы оригинальным ни было мастерство, оно повредит образу, если ощущаются следы его выработки. Надо безупречно подгонять все элементы выразительности один к другому для выявления зерна произведения и вместе с тем делать это так, чтобы не

было видно прикосновения авторской руки; работу над каждым образом надо вести с высоким художественным мастерством и вместе с тем не выпячивать его, – именно это талант, именно в этом подлинный смысл художественного творчества.

Бесспорно, режиссер обязан воссоздать литературный сценарий на сцене в соответствии с ее спецификой. Но при этом ему нельзя, считая пьесу сырым материалом, самовольно менять зерно и тему, характер главного героя и основную линию события. Творческий характер режиссуры состоит в том, чтобы, твердо опираясь на пьесу, не переносить ее на сцену механически, оригинально воплощать ее на сцене.

Задача режиссера – непрерывно искать новое с учетом требований не стоящей на месте жизни и конкретных реальных условий. Даже если процесс коренного обновления спектакля ознаменован большими успехами в области режиссуры, это не дает оснований довольствоваться достигнутым. Сегодняшняя наша жизнь, когда в области драматического искусства происходят сложные творческие процессы, ставит на повестку дня множество практических вопросов и с каждым днем возрастают культурные и эстетические запросы народа, требует настойчивого поиска новых изобразительных способов.

Процесс поиска и созидания нового обязательно сопровождается серьезной борьбой за преодоление старого. Старое само собой не уходит со сцены, его не устранишь полностью путем единичных наскоков. Старое весьма консервативно и живуче. Вот почему создание нового образа требует непрерывной борьбы за ликвидацию рецидивов прошлого. Процесс созидания – это есть процесс борьбы. Творчества без борьбы быть не может. Все новые образы, раскрываемые на сцене, – это, не боюсь сказать, плод творческой борьбы. Процесс преодоления старого и поиска нового и есть процесс борьбы против схемы, подражательства и догмы. Творческая работа всегда касается разного и конкретного объекта, так что постановщик должен категорически отказаться от схемы, подражания, догмы и создавать новые образы. Работа эта должна быть направлена против схемы, то есть повторения

штампов, против догмы, то есть механического копирования чужого.

В своей творческой деятельности режиссер обязан твердо опираться на реальную жизнь. Исходная точка творчества – именно в этой жизни, которая является источником и объектом творчества. Режиссер должен не оторваться от реальной действительности, иметь собственный творческий подход ко всему, руководствоваться требованиями жизни. Это поможет ему правильно понять живого человека и его жизнь, находить соответствующие им новые изобразительные приемы.

Новый человек, новая жизнь всегда требуют и новых способов изображения. Новое содержание нуждается в соответствующей ему новой форме – это своего рода закон искусства. Режиссер не должен стремиться, как говорится, держать новую действительность в «старой упаковке». Ему следует смело идти на реконструкцию, обновление старого, чтобы подавать его в «новенькой упаковке». И при внедрении хотя бы одного изобразительного приема постановщик должен представлять, в какой период он возник, какие жизненные запросы он отражал, как он использовался до сих пор, а также искать пути творческого использования его в соответствии с жизнью наших дней. Поскольку по мере течения времени и изменения социального строя меняются и общественные отношения людей, то режиссеру следует искать соответствующие этому новые изобразительные методы. Того, кто лишен такого подхода к делу, кто механически повторяет устаревшие методы дедовских времен, трудно назвать творческим работником. Режиссер именуется творцом потому, что он постоянно ищет новые выразительные способы, которых требуют новый человек и новая жизнь, и на этой основе создает новые образы. Те творческие работники, которые оставили свой след в жизни, все были искателями, первооткрывателями, создателями нового мира художественных образов.

В своей творческой работе режиссер должен следовать жанровым особенностям спектакля. Опере должен быть присущ оперный стиль, драме – драматический. Драматиче-

ский спектакль и опера – оба принадлежат к синтетическому виду сценического искусства, но имеют и свои отличительные черты. Если опера – это в первую очередь искусство пения, то спектакль есть искусство диалога. Чтобы опера отвечала ее требованиям, в ней должно быть хорошее пение. Подобно этому, чтобы драматический спектакль дал нужный эффект, его диалоги должны быть интересными и яркими.

В ходе творчества режиссеру следует использовать изобразительные средства и приемы лишь в соответствии с жанровыми особенностями спектакля.

Драма – это такое искусство, которое предполагает наличие театральной сцены и осуществляет живое общение между актерами и зрителями. Вместе со сценой драма родилась, вместе с ней развивалась. Спектакля, лишённого сцены, быть не может. Поскольку драма даст свой эффект, только будучи поставлена на сцене, такое воздействие будет возможно лишь при использовании всех своих средств изображения в соответствии со сценическими условиями. Сцена для спектакля обеспечивает общение между персонажами и зрительской аудиторией лишь при помощи показа драматических жизненных картин. Только на сцене спектакль может изобразить драматическую жизнь, создать обстановку и дух общения между персонажами и зрителями.

Подобное общение возможно благодаря художественному диалогу. А основной ключ здесь находится в руках актера, непосредственно создающего характер персонажа. Диалог создается писателем, но доносит его до зрителя актер. Постановщик должен требовать от него правдивого художественного диалога в соответствии с характером персонажа и раскрываемой ситуацией.

Режиссер должен помогать актеру, чтобы речь того была идущей из глубины сердца. Для этого ему надо требовать от актера глубокого понимания и усвоения характера и жизни персонажа. Актер должен всегда дышать одним воздухом с персонажем, жить его мыслями и чувствами. Диалог персонажа может правдиво звучать в устах только такого актера, который живет мыслями и чувствами действующего лица и вошел в гущу его жизни.

Преимущество спектакля заключается в том, что он обеспечивает прямое эмоциональное общение между персонажами и зрителями. Это главное звено в повышении эмоциональной притягательности и воздействия драмы. Спектакль «живет» только в том случае, если зрительская аудитория, глубоко погружившись в мир жизни персонажей, дышит с ними одним воздухом, делит с ними и горе, и радость.

Для обеспечения живого общения персонажей со зрителями важно, чтобы режиссер продуманно построил эмоциональную ткань и помог артистам безупречно исполнять роль. Он должен требовать от артистов выразительной передачи сценического диалога для тонкого и яркого изображения различных мыслей и чувств персонажей.

Долг режиссера – обеспечивать правильное руководство художественным творчеством.

Успех творчества в таком синтетическом виде искусства, как драматическое, зависит от мобилизации сил и таланта коллектива. Постановщик должен вести за собой основной состав творческого коллектива – артистов, художников и композиторов. Лишь при этом условии он успешно решит любые трудные вопросы, придаст мощный импульс творческой работе и раскроет на сцене гармоничные картины.

Режиссер, призванный учить других и вести их за собой, должен чувствовать себя глубоко ответственным за порученное дело, знать много и обладать талантом руководства. Ответственность режиссера – это ответственность за коллектив, за судьбу произведения. Ему должна быть присуща твердая идейная готовность безупречно, непременно выполнить задания, порученные партией. Только такой режиссер может справиться со своими обязанностями. Постановщик должен хорошо знать разные виды искусства, быть талантливым в разных отношениях, обладать большими способностями руководителя, умением направить творческую работу художников других профессий в единое русло для реализации поставленной цели.

Руководя художественным творчеством, режиссер должен уметь выявлять весь заряд творческого духа, творческих способностей коллектива.

Он обязан помогать всем членам творческого состава обрести горячее стремление посвятить все свои силы и способности созданию нового образа. Он обязан также уважать и всемерно поощрять их творческую индивидуальность и замыслы и творческую инициативу, непрерывно развивать их творческую фантазию. Он может с новой силой вдохновить творческий состав на создание нового образа только тогда, когда он уважает творческие замыслы и инициативу всех артистов, художников и композиторов и когда он успешно объединяет их, придерживаясь намеченных направлений создания произведения.

Постановщик обязан не только разработать правильные направления художественного творчества, но и сделать их достоянием всей творческой труппы. Творческий замысел режиссера воплощается на сцене в конце концов усилиями членов творческого коллектива. И они проявят высокий энтузиазм и творческую инициативу для решения поставленных задач, если они будут убеждены в правильности намеченных направлений художественного творчества и будут полностью разделять их. Режиссерский замысел, не постигнутый творческим составом, не может практически воплотиться в творческом процессе.

В своем руководстве художественным творчеством режиссер должен отказаться от импровизаторства, волюнтаристского подхода к делу, тенденции опоры на старый опыт и обеспечить научную обоснованность используемых приемов. Сегодняшняя действительность требует научно обоснованных методов и практики, которые базируются на научной теории. Подобно тому, как солдат, хорошо знающий приемы и методы стрельбы, может стать метким стрелком, режиссер, глубоко постигший законы искусства, может всегда добиваться успехов в своем творчестве. Он должен глубоко изучать и осваивать законы, определяющие художественное развитие и творчество. Режиссер должен знать все, начиная от общих принципов и методов эстетического понимания жизни и кончая принципами анализа литературного образа и методами его воссоздания в соответствии со сценическими особенностями, должен владеть техникой применения разнообразных изобразительных средств

и методов. Это позволит ему стать талантливым мастером, умеющим поставить спектакль на высоком уровне в соответствии с требованиями развивающейся действительности, позволит справиться со своей ролью командующего творческим коллективом.

2) ИГРА АКТЕРА – ИСКУССТВО СОЗДАНИЯ ХАРАКТЕРА

Драматургия – искусство создания живого образа человека.

В спектакле живой образ человека непосредственно создает актер. Писатель дает ему описание образа человека, а режиссер направляет его творческую работу. Никто, кроме актера, не может создать непосредственно на сцене живой образ человека. Образ человека, обрисованный в пьесе, ярко воплощается на сцене актером. Актер делает персонажа пьесы одушевленным, чтобы он действовал практически, как живой. Жизненность образа человека в спектакле зависит от актера.

Основная задача актера – создать правдивый образ человека.

Правдивое изображение человека – основное требование литературы и искусства реалистического направления. Конечно, реализм требует правдиво изображать также и природу, и общество. Правдивое изображение как человека, так и природы и общества делает всю картину в целом правдивой. Для правдивого изображения человека надо правдиво описывать природу и общество. Если природа как объект человеческого труда является материальным источником общественной жизни, то общество представляет собой сферу жизни человека, в которой он живет, трудится и борется. Природа и общество оказывают большое влияние на существование человека и формирование его характера. Это говорит о том, что лишь при условии правдивого отображения природы и общества человек тоже будет изображен правдиво. Однако, это

является не более чем предпосылкой для правдивой обрисовки человека. Поскольку человек представляет собой хозяина всего, то в литературно-художественном творчестве картина природы и общества, естественно, должна быть подчинена правдивому изображению человека.

Правдивое изображение человека придает правдоподобность и описанию порождаемых им событий, ситуаций, конфликтов и сюжетов. Только точный образ человека учит людей правде жизни, затрагивает их сердечные струны. Мастерское, безупречное изображение человека – это неперемненное условие литературы и искусства реалистического направления, это их сила.

Долг актера – правильно извлечь ядро из характера персонажа, отчетливо и выпукло выявить его при помощи показа его конкретной и неповторимой индивидуальности.

Вычленив главную суть характера – одна из предпосылок достоверного изображения персонажа.

Характер персонажа имеет те или иные черты, но среди них имеется своего рода стержень. Главное среди разнообразных характерных черт персонажа – его мысли, чувства, его воля. Самое существенное значение среди них имеет идейный настрой. Он является первоосновой всех аспектов мышления и действий человека, именно он обуславливает их. Все эти аспекты регулируются, контролируются идейностью человека, ею определяются их качество и направленность. Достоинства человека тоже определяются его идейным содержанием. Идейное содержание – ядро характера, его основной признак.

Артист должен найти ядро в характере персонажа и всегда исходить из него в своей речи и действиях. Это позволит ему создать целостный и живой образ человека. Если актер играет, упустив из виду или не поняв точно основную суть характера персонажа, то в каждой из сцен образ действующего лица получается другим, и вообще невозможно понять, кого из себя этот персонаж представляет. Следовательно, актер никогда не должен упускать из виду основную суть характера, должен сосредоточить все на ее ярком выражении.

Чтобы точно определить ядро в характере персонажа,

надо хорошо знать его требования и интересы, которые отражает его идейное содержание. Они возникают в процессе жизни людей, которые действуют, завязывая между собой те или иные общественные отношения. Они отражают стремление человека к улучшению его социального положения и изменению обстановки вокруг него. Человек относится ко всему и оценивает окружающее в зависимости от своих запросов и интересов. Идейное содержание, отражающее самую существенную их сторону, составляет ядро характера человека. То же самое можно сказать и о персонаже пьесы.

Для безошибочного выбора ядра в характере персонажа пьесы актер должен на основе всестороннего анализа пьесы глубоко проникнуть в подход действующего лица к делам и жизни, в образ его мышления, в способы его деятельности и отношения с другими лицами в общественной жизни, в которых находит свое сконцентрированное отражение его характер.

Через процесс серьезного изучения характера персонажа актер должен воспринимать его идейный настрой как свой собственный, мыслить и действовать в соответствии с ним.

Актер должен показать ядро характера персонажа через его конкретную и неповторимую индивидуальность.

Каждый человек имеет свой характер подобно тому, как он имеет свое лицо. Вообще под характером человека подразумеваются свойственные ему идейно-духовные черты и их индивидуальное выражение. Эти характерные черты представляют собой самую основную, прочную качественную определенность, которая делает каждого человека никем иным, как данным человеком. Если мы сравним характеры разных людей, преодолевающих встречающиеся трудности в ходе работы, то увидим, что одни преодолевают их с юношеским задором и энтузиазмом – с песнями, бодро и весело, привлекая за собой других, другие же – тихо, неутомимо, не заботясь о том, становятся ли они предметом повышенного внимания со стороны других или нет. Их поведение одинаково в смысле умения преодоления трудностей, но способы их деятельности различны. Это

различие в способах деятельности показывает разницу в их характерах. И на сцене, как в жизни, персонаж должен изображаться как живой человек, имеющий свое, отличающееся от других лицо, яркую индивидуальность.

Чтобы воссоздать характер сценического персонажа в конкретном и неповторимом образе, актер должен безошибочно определить присущие тому индивидуальные черты и сделать их как бы своими собственными, вжиться во внутренний мир персонажа и исполнять его роль согласно ему. В исполнении роли образ мыслей, манера разговора и действий актера должны быть такими же характерными, как у персонажа, чтобы точно отобразить его индивидуальные характерные черты.

Актеру не следует, однако, под предлогом необходимости выявления индивидуальных черт персонажа в своей игре делать упор только на это. Одностороннее подчеркивание только одних индивидуальных сторон характера персонажа может сделать его нежизненной, изолированной личностью, далекой от пульса времени и социальных отношений.

У каждого свойственный ему характер, но он – не врожденное качество. Поскольку характер человека формируется его общественно-практической деятельностью и создаваемыми в ее процессе общественными отношениями и обуславливается социально-историческими факторами, то вместе с индивидуальными чертами он носит общие черты времени и социального строя, класса и нации. В характере каждого человека находят свое отражение не только свойственные ему индивидуальные черты, но и отличительные черты времени и социального строя, в которых он живет, а также общие черты класса и нации, к которым он принадлежит.

Этим диктуется необходимость типизации характера персонажа. Общие черты характера персонажа должны выявляться через его индивидуальные черты. Если в жизни персонажа отчетливо обнаруживаются существенные черты времени и общества, в которых он живет, класса и нации, к которым он принадлежит, то можно считать его образ типизированным.

Лишь став типизированным, персонаж может изображаться

правдиво и ярко, быть представителем времени и класса. Однако если при описании характера персонажа игнорировать его индивидуальные черты и выпячивать только его общие качества и свойства, то образ не выйдет за общие рамки, станет абстрактным и утратит правдоподобность.

Характер персонажа артист должен показывать в непрерывном развитии. Характер человека не постоянен, он непрерывно меняется и развивается. Его изменение и развитие происходят по мере изменения времени, социального строя и обновления жизни.

Посмотрим на процесс становления простого человека как революционера. Вначале он понимает сущность эксплуататорского общества и класса эксплуататоров и на этой основе постепенно вырабатывает в себе дух ненависти к ним. Затем классовая ненависть перерастает у него в идейную готовность подняться на революцию. Пройдя такой путь, он, наконец, принимает участие в борьбе против классовых врагов, в ходе которой учится стратегии и тактике по революции, обогащается опытом и приобретает обязательные для революционера благородные духовно-моральные качества.

Так, в революционном спектакле «Молельня» процесс роста крестьянки Пак, ее дочери Пок Сун и парня Ман Чхуна убедительно показывает, как вместе с жизнью развиваются и их характеры.

Мастер сцены должен глубоко анализировать, какой жизненный путь проходит его персонаж, как он растет по мере развертывания драмы, какие перемены происходят в ходе этого в его духовно-моральном облике, и играть свою роль в соответствии с этим. Поскольку характер того или иного персонажа формируется, меняется и развивается в процессе жизни, отличающейся от жизни других, то артист обязан конкретно и оригинально воплощать в своем образе процесс его роста. Надо особо ярко показывать новые перемены в духовно-моральном облике персонажа, что может впечатляюще показать развитие его характера. Артист должен показать и перемены в его внешнем облике, которые происходят с течением времени, в соответствии с его духовным ростом. Лишь тогда он может создать внутренне и внешне гармоничный, правдивый, живой

образ действующего лица.

Достоверный образ персонажа требует и правильного художественного воплощения требований жизни.

Из всех жанров сценического искусства драматическое можно считать самым жизненным видом. На театральных подмостках разворачиваются такие жизненные полотна, какие можно видеть в реальной жизни. Стало быть, на сцене артист должен не играть, а показывать правдивые действия, какие бывают в жизни. К происходящему на сцене он должен относиться как к жизни, и тогда он сможет создать правдивый образ своего героя.

Важное в художественном воплощении требований жизни – обеспечить единство характера, ситуации и обстановки. Человек не может жить вне природы, вне общества. Среда природы и социальные условия оказывают непосредственное влияние на жизнь и деятельность человека. И сценический персонаж каждую секунду подвергается воздействию обстановки. Персонаж и обстановка образуют неразрывное единство. Только при условии единения характера персонажа, ситуации, обстановки можно создать правдивый его образ, соответствующий требованиям жизни. Дело лишь в том, на каком принципе и как можно обеспечить такое единство. Рисуемая на сцене ситуация и обстановка становятся значительными, когда они подчинены иллюстрации характера персонажа.

Артист должен приспособливаться к данной обстановке и в то же время целеустремленно использовать ее для яркого показа характера персонажа. Он обязан активно использовать ее для глубокого раскрытия внутреннего мира персонажа и тонкого выявления его психологической динамики. Ему следует найти присущие в данной обстановке только данному персонажу диалог, действие, жест и мину на лице. Диалог, действие, жест и мина актера, соответствующие характеру персонажа, ситуации и обстановке, могут быть лишь одними-единственными.

Удовлетворение всех требований правдивого изображения персонажа требует от актера безупречного исполнения своей роли с учетом особенностей спектакля. В отличие от кино в

спектакле актерская игра на сцене тут же, на месте, дает свой результат. В театре зритель видит одновременно как актерскую игру, так и ее результат, поэтому в спектакле актеру нельзя действовать с помощью таких трюков, как в кинематографе. Во всем процессе театрального представления драматический актер остается исполнителем своей роли. Он обязан обладать высоким исполнительским мастерством.

Киноактер почти во всех случаях исполняет свою роль в условиях реальной жизни, а драматический артист – в ограниченных условиях сцены с имитацией ее – декорациями. Пусть он даже талантлив и способен ярко изобразить своего героя, он не может создать яркий его образ, если не умеет играть в соответствии именно с условиями сцены. Как не может быть спектакля без сцены, так не может быть и актерской игры вне сценических условий. Поэтому драматический актер должен обращаться с декорациями и реквизитом на сцене не как с имитацией, а как с предметами реальной жизни.

В спектакле между сценой и зрителями существует определенное расстояние, которое нельзя произвольно увеличивать или уменьшать, как в кинематографии. Поэтому, желая подчеркнуть, выделить главные моменты в своей игре, артист должен использовать мимику и жесты крупными, большими мазками. Следовательно, драматический актер в исполнении своей роли использует приемы художественного подчеркивания. Однако при этом ему не следует прибегать в игре к гиперболам. Художественный акцент в актерской игре должен применяться лишь для правдивого изображения персонажа.

Артист драмы должен ярко передавать речь персонажа.

Диалог в спектакле – основное выразительное средство для артиста. От того, как передается им речь персонажа, зависит правдивость, живость образа действующего лица, а также художественность спектакля. Не будет преувеличением сказать, что удачное решение спектакля зависит от того, как звучит актерская речь.

Яркая речь персонажей в устах актеров означает, что она соответствует их характерам и ситуациям.

Чтобы речь персонажа звучала правдиво, нужно художе-

ственно передать ее. Какой бы блестящий диалог ни написал драматург, он не станет впечатляющим, если артист говорит неискренне. Вообще культура речи является искусством точной и впечатляющей передачи подлинного смысла слов. Артист следует внимательно относиться к технике речи и четко произносить каждую фразу.

Артист должен передавать речь персонажа в соответствии с его характером и ситуацией. Поскольку одни и те же слова употребляются разнообразно со многими нюансами в зависимости от характеров персонажей и ситуаций, то художественная передача речи персонажа с учетом его характера и ситуации приобретает очень важное значение для обеспечения правдивости спектакля.

С этой целью артисту следует глубоко понимать внутренний мир и жизнь персонажа, вжиться в этот мир, подчеркивать своеобразие речи своего персонажа. Артист должен глубоко изучать и хорошо понимать, какой характер имеет персонаж, каковы его цели и устремления в жизни, в какой ситуации он находится в данный момент, какими обстоятельствами данная ситуация создалась, как его герой к ней относится. По мере углубления переживаний артист испытывает то, что не может не высказать в данной ситуации его персонаж, и на этой основе ведет диалог созвучно создавшейся ситуации.

Артист должен глубоко понимать замечательный характер нашего родного языка и вести диалог с демонстрацией его лучших качеств. Это является одной из важных предпосылок как для создания правдивого образа персонажа, так и для подчеркивания народности и национальных черт спектакля. Когда артист впечатляюще говорит на родном языке, оттеняя его лучшие черты, он может показать людям образец литературного языка, внести активный вклад в воспитание их в духе социалистического патриотизма и коммунистической нравственности. Своим ярким диалогом он должен внести свою лепту в развитие речевой практики и культурной жизни народа, в насаждение в обществе здоровой атмосферы жизни.

Артист, создающий характер человека и воспитывающий людей путем яркого диалога, должен быть в прямом смысле мастером художественного слова.

Правдивый образ человека, находящий отзвук в сердцах людей и долго сохраняющийся в их памяти, создается актерским трудом. Станет ли артист подлинным творцом характера человека или нет, – это всецело зависит от его усилий. Только тот артист, который упорно работает над собой и всегда находится в поиске, может стать подлинным творцом характера человека.

3) СЦЕНИЧЕСКИЕ ДЕКОРАЦИИ СПЕКТАКЛЯ – ПОДВИЖНЫЕ И ОБЪЕМНЫЕ

В ходе коренного обновления драматического искусства в театрах творчески, с учетом специфики спектакля внедрялись достижения в создании подвижных и объемных сценических декораций. Начало этому положила постановка опер, таких, как опера «Море крови». На театральной сцене по ходу развития действия непрерывно протекают объемные полотна, раскрывающие разнообразные картины жизни. Зрелище это оригинальное, небывалое для спектаклей былых времен.

Сценические декорации спектаклей типа «Молельни» – подлинно реалистические, подвижные и объемные: они не только соответствуют жизненным реальностям и эстетическому вкусу народа, но и отвечают особенностям самого спектакля. Такое декорационное оформление, преодолев недостатки старых, употреблявшихся в прошлом театральных декораций, служивших лишь иллюстрацией к происходящему на сцене, позволяет воспроизводить и облик персонажа, и жизнь точно такими же, как мы видим их в действительности. И впредь мы должны последовательно претворять в жизнь творческие принципы создания подвижных и объемных декораций, еще более повышая тем самым идейно-художественный уровень спектаклей.

Декорации, о которых идет речь, требуют, чтобы все раскрываемые на сцене полотна отображали обстановку, в которой живут персонажи, и в то же время активно способствовали выявлению их характеров.

В произведениях литературы и искусства описание об-

становки не только способствует показу природы и общественной атмосферы, но и воздействует на изображение характеров персонажей. При создании характеров персонажей яркое описание обстановки, их окружающей, глубоко и широко раскрывает их внутренний мир, делает рельефнее их образы. В описании обстановки с целью создания характеров персонажей художественная литература, можно сказать, достигла высоких рубежей по сравнению с другими видами искусства. В кино тоже описание обстановки широко практикуется для раскрытия характеров героев. Однако описания обстановки в спектаклях прежних времен не могли использовать таких широких возможностей. Театральные декорации былых времен были неизменными и плоскими, поэтому в том или ином акте или картине, оформляющихся по каждому событию, они ограничивались показом обстановки, ситуации и атмосферы, в которых происходило то событие, и мало содействовали раскрытию внутреннего мира персонажей. Так, в спектаклях прежних времен декорации и задник сцены находились в закреплённом, статичном положении, независимо от радостных или горестных чувств, переживаемых персонажами. Театральная декорация, не реагирующая на изменение эмоционального настроения персонажей, не могла удовлетворить требования нового спектакля. Поэтому мы, проводя революционное обновление драмтеатра, предложили в корне изменить сам характер декораций, ограничивавшихся иллюстрированием обстановки, в которой находятся персонажи, в соответствии с требованиями науки о человеке в спектакле новой формации.

В спектаклях типа «Молельни» сценические декорации не только создают обстановку, в которой действуют персонажи, но и глубоко раскрывают их внутренний мир.

Одним из хороших примеров тому служат декорации кульминационной сцены этого спектакля. Как показывает эта сцена, мать девушки Пок Сун осознает с помощью Доль Свэ и других молодых людей села то, что ее раньше обманывали помещик, староста села и шаманка, и говорит, что мытарства ее отнюдь не predetermined судьбой и что все муки ее порождены верой в бога молельни. И она разрушает молельню палкой. В тот момент все на сцене исчезает – и само сооружение

молельни, и даже стоявшие вокруг дерева и скалы, и на их месте раскрывается совсем иная картина. Перед глазами происходит то, чего не было в реальной жизни, но зрители с глубоким вниманием воспринимают подобные чудесам сценические перемены. Это объясняется тем, что сценические декорации для этой сцены художественно изображены в соответствии с логикой развития характера этой женщины, которая всю жизнь жила суевериями и, сетуя на свою судьбу, была обманута такими негодьями, как помещик и сельский староста, и, наконец высвободившись из оков суеверия, возрождается как новый человек. Здесь оформление сценической декорации убедительно показывает, какую удивительную силу может проявить человек, когда он, пробудившись в идейном и классовом отношении, начинает стремиться к самостоятельности, стремиться взять свою судьбу в собственные руки и решить ее своими силами, по собственному усмотрению.

Насколько эффективно используются широкие изобразительные возможности подвижной и объемной декорации в создании спектаклей типа «Молельни», целиком зависит от театрального художника. Сценические декорации спектакля должны, неизменно придерживаясь линии поведения главного героя, рисовать обстановку его жизни и заодно раскрывать его внутренний мир. Если художник не подчиняет сценические полотна созданию характеров персонажей и использует их только для показа обстановки жизни, то может просто впасть в объективизм, а если, наоборот, он использует их только для изображения характеров персонажей, то может допускать субъективизм – игнорировать объективную логику жизни, нарушить единство характера и обстановки, утверждать только собственное мнение.

Сценическая декорация должна «работать» как на описание обстановки, так и на изображение характера. Через посредство сценических полотен художник должен ярко показать черты эпохи, облик общества, панораму природы и в то же время раскрыть характеры персонажей. Ему следует избавиться из старых правил, требовавших ограничивать показ жизненной обстановки только рамками нескольких несменяемых актов и картин. Его дело – раскрывать на сцене

разнообразные картины, которые, следуя линии действий главного героя, формируют обстановку его жизни и показывают его внутренний мир. Вместе с тем надо тесно увязывать эти полотна между собой в едином пластическом потоке, чтобы они последовательно показывали процесс развития жизни и соответствующий ему рост главного героя.

Подвижная и объемная декорация требует непрерывной смены сцен и изображения раскрываемых полотен в едином потоке. Поточная смена сцен дает возможность беспрерывно продолжать течение драмы и показывать за короткий промежуток времени богатое содержание.

В революционном спектакле «Кровавый протест на международной конференции» непрерывно сменяются на сцене полотна и драма за короткое время – не более, чем два часа – безупречно показывает целую гамму картин Сеула, Северного Цзяньдао и Гааги. На показ всех этих картин в спектакле прежних времен ушло бы, пожалуй, три-четыре часа.

Поточная смена картин должна происходить непринужденно, чтобы зритель не замечал, когда произошла очередная смена картины на сцене. Таким путем надо сохранять постоянное эмоциональное воздействие на публику. Сама цель поточной смены картин состоит в том, чтобы естественно поддерживать течение раскрываемой на сцене жизни и не нарушать последовательность эмоциональных переживаний зрителей. Лишь добиваясь непрерывности отзвука публики, можно еще больше повышать эмоциональное воздействие спектакля на нее.

При смене сцен декорации и задник сцены должны непрерывно меняться и вместе с тем образовать единый комплекс гармоничных полотен. Задача состоит в необходимости провести мгновенную смену сцен и одновременно обеспечить зрительную завершенность всех полотен. Это – один из основных приемов выявления правдивости сценического образа и повышения художественного достоинства произведения. Уже на стадии замысла изображения той или иной сцены художник должен продумать метод их поточной смены при обеспечении гармоничности раскрываемых полотен. Он обязан обладать талантом кинорежиссера понимать и

художественно изображать жизнь в непрерывной динамике. Планируя подвижные и объемные декорации, следует в полной мере учитывать и технические факторы, установки декораций и задника сцены.

Художники-декораторы спектакля типа «Молельни» должны, опираясь на новейшие достижения науки и техники, успешно решать трудные и сложные задачи своего творчества.

Художник должен делать сценические полотна объемными, чтобы показывать характеры персонажей не только в процессе их изменения и развития, но и в широком плане, через призму различных периодов времени. Такая практика позволит ему естественным путем показывать раскрываемые на сцене жизненные обстоятельства и коллизии точно такими же, как в самой жизни, оттенять характеры персонажей с разных сторон и глубоко увлекать зрителя в драматический мир.

Задача художника – смело освободившись от старого штампа, такого, как плоскостное оформление сцены, воссоздавать объекты свободно, под углом зрения разных периодов времени и, вместе с тем, представить форму, цвет, детали всех объектов сценического перевоплощения точно такими, как в реальной действительности, и обеспечить их гармонию. Пластичность и объемность декораций всегда предполагают реальность данных объектов, создаются только на основе их гармоничности.

В создании подвижной и объемной декорации сцены применяются разнообразные выразительные средства и приемы. Художник должен использовать их в едином порядке и в гармоничном сочетании, исходя из задачи – раскрыть характеры и жизнь персонажей правдиво, ярко, глубоко и во всю ширь.

Подвижная и объемная сценическая декорация должна создаваться в соответствии со спецификой спектакля.

Сегодня в области сценического искусства создание движущихся декораций приобретает, похоже, всеобщий характер. Подвижная и объемная декорация, взявшая начало в операх типа «Моря крови», получила широкое применение не только в драматических спектаклях, но и широко распространена во всех других видах сценического искусства. В этих условиях очень важно создание ее в соответствии с особенностями каждого вида искусства. От этого зависит,

сможет ли сохранить декорация свойственный каждому виду искусства «вкус» или нет.

Как драматическое, так и изобразительное искусство принадлежат к наглядному виду искусства, но они имеют свои отличительные черты. Театральный спектакль синтезирует жизнь в процессе перемен во времени и пространстве, а изящное искусство – изобразительное – отображает фрагмент жизни в статичном состоянии. В прежних спектаклях декорация и фон практически оставались неизменными, тогда как жизненная картина с течением времени меняется и развивается. В тех спектаклях декорации и фон не могли служить яркому показу перемен в жизни персонажей, и эти спектакли в конечном счете не могли раскрывать жизнь естественно, как в реальной действительности. Эта проблема успешно решена с коренным обновлением драматического искусства, с внедрением на театральной сцене подвижных и объемных декораций.

Декорации спектакля – это своего рода средство для создания художественного образа. Они должны быть подчинены сверхзадаче спектакля, оформлены в соответствии с его изобразительными особенностями. Декоративный ряд должен изменяться и развиваться, как и другие компоненты художественного воплощения, которые меняются и развиваются в соответствии с линиями поведения персонажей. Именно этим требованиям удовлетворяет подвижная и объемная декорация.

Но нельзя, ссылаясь на ее преимущества, механически применять в драматическом спектакле декорации оперного типа. И драма, и опера относятся к синтетическому виду сценического искусства, но они имеют свои отличительные черты и, следовательно, предъявляют к декорации разные требования.

Поскольку драма – самый приближенный к жизни вид сценического искусства, диалог и действия персонажей в спектакле воспроизводятся в таких же формах, что и в жизни. События на сцене происходят, как в жизни. Отсюда получается, что сценическое оформление спектакля, как и все другие компоненты художественного изображения, должно быть жизненно оправданным, только тогда оно может быть правдивым, созвучным особенностям и требованиям драмы.

Сценические декорации должны быть жизненными, оправданными в реальности, начиная с организации сценического пространства.

Когда речь идет об опере, музыкально-хореографической композиции и тому подобном, на авансцене остается широкое свободное пространство – мало устанавливается декораций. Это объясняется тем, что здесь действуют танцоры и свободно проходит состав хора. Когда пустеет авансцена, нужно обрамлять это пространство в зрительном отношении. И поэтому с обеих боков сцены опускаются в несколько рядов кулисы, дающие эффект украшения. Но в драме нет необходимости оставлять широкую часть авансцены, свободной для исполнителей танцов, как в опере или в музыкально-хореографической композиции, да и нет необходимости наделять боковые части сцены разнообразными украшениями, такими, как, например, ветки с пышными цветами. В организации сценического пространства драматический спектакль должен избегать абстрактности и схематичности, должен быть воплощением правды жизни. В спектакле все пространство сцены должно быть оформлено в соответствии с правдой жизни. Подчеркивать бытовые детали должна не только организация сценического пространства, но и устанавливаемые на сцене декорации, фон, грим актеров, театральные костюмы и иной реквизит.

Декорационное оформление сцены не должно приукрашивать жизнь, наводить на нее глянец. Порой такая тенденция дает себя знать в драматических произведениях на темы социалистической действительности и на исторические сюжеты. Такого не должно быть. В искусстве одинаково плохи и беспочвенное охаивание жизни, и ее приукрашивание. Приукрашивать жизнь – значит наводить внешний лоск без раскрытия самой ее сущности. Это очень вредная тенденция, она извращает правду жизни и ослабляет познавательные и воспитательные функции искусства. Настоящая сила искусства – в раскрытии правды жизни. Правда, как правило, однозначно понятна любому, вызывает у каждого должный отклик. Именно в этом кроется обоснованность определения правдивости искусства как его жизненной необходимости. В работе по художественному творчеству творческие

работники должны решительно отвергать тенденцию к приукрашиванию жизни.

Не только декорации, задник, театральные костюмы и реквизит, но и грим персонажей должны быть оправданными, чтобы все выглядело как в жизни. Это поможет действующим лицам выглядеть на сцене столь же естественно, как и в повседневной действительности, и придаст правдивость декорациям, заднику, костюмам и реквизиту.

В спектакле должна господствовать яркость декорационного оснащения. Однако нельзя механически, как на фотоснимке, копировать те или иные объекты, показывая их натуралистически. Это может привести к документализму и натурализму. В литературно-художественном творчестве необходимо решительно отказываться от подобных тенденций.

Декорации на сцене должны передавать пульс времени и жизни. Это должно быть в каждом полотне декорации, зритель должен ощущать этот пульс времени, видеть картины жизни изображаемого периода и живших в те годы людей.

Декорация, подводящая зрителя к глубокому осмыслению темы и идеи спектакля, является продуктом глубокого поиска, плодом творческого дарования художника.

Живописью любят для раздумий. Ее сила в том, что она наводит людей на размышления. Выдающейся картиной считается та, на которую чем больше смотришь, тем глубже проникаешь в ее смысл, тем больше погружаешься в раздумья. Само изобразительное искусство позволяет через увиденное осмысливать в десять, даже сто раз больше. Поэтому художник, как никто другой, должен жить в глубоких размышлениях и поисках, шлифовать свое мастерство. В этих размышлениях и поисках и создаются яркие декорации, которые повышают идейно-художественную ценность драматического произведения и производят на зрителей глубокое впечатление.

4) МУЗЫКА К СПЕКТАКЛЮ – ВАЖНЫЙ КОМПОНЕНТ ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Использование музыки в драматическом спектакле является одним из серьезных успехов революционного обновления драматического искусства.

О возможности сочетания драмы с музыкой давно шли разговоры, но оно так оставалось нерешенным. Этот вопрос был решен, наконец, в ходе воплощения в драматическом искусстве идей товарища Ким Ир Сена о литературе и искусстве, основанных на принципах чучхе. Эти идеи требуют при решении всех проблем драматического искусства придерживаться принципа: ставить в центр внимания человека, ставить все на службу его интересам. Если время и народные массы требуют сочетания спектакля с музыкой, то надо использовать ее, не сковывая себя готовыми формулами и старыми традициями – таков основанный на идеях чучхе подход, основная позиция в отношении спектакля нашего образца. Спектакль непременно должен сопровождаться музыкой, чтобы он отвечал эстетике времени и в то же время показывал многообразный и богатый мир сценического воплощения. Музыка – мощное средство выявления тончайших мыслей и чувств человека и перемен его психологического настроения, которые нельзя выразить другими видами искусства. Опыт показывает, что если эффективно использовать музыку с учетом особенностей драмы, то это даст большой эффект.

Музыка должна слиться с драмой, чтобы та приобрела свои качества как синтетического вида искусства и раскрыла всю полноту своего воздействия на человека. Кинофильм, даже если его главный герой сам не исполняет песню, ее звучанием то раскрывает его эмоциональный мир, то подкрепляет сцены диалога и действий, чтобы в эмоциональном отношении более впечатляюще оттенять содержание кадра и глубоко вводить зрителей в драматический мир произведения. Значит, нет

такого правила, согласно которому музыка не может использоваться в драме, тоже синтетическом виде искусства. Руководствуясь нашими самобытными идеями о литературе и искусстве, мы ввели в драму музыку, что позволило еще больше усовершенствовать драму как синтетический вид искусства и значительно расширять ее функции. Итак, в спектаклях типа «Молельни» музыка стала обязательным элементом художественного изображения и действенным средством создания драматических образов, обеспечивая высокую идейность, художественный уровень произведения и его глубокое эмоциональное воздействие на зрителя.

В этих спектаклях музыка еще эмоциональнее оттеняет характер главного героя и тематическую идею произведения.

Характер главного героя в спектакле передается, главным образом, через его речь и действия. Однако мир человеческих чувств, то есть его внутренний мир, более глубок, богат и тончен, чем выражаемый диалогом и действием. Одним этим трудно раскрыть все богатство внутреннего мира человека. В раскрытии внутреннего мира персонажа музыка способна сыграть важную роль. Музыка эмоционально художественно рисует богатый внутренний мир действующих лиц, чего нельзя в полной мере достичь диалогом и действием.

Чтобы убедиться, насколько эмоционально тонко и глубоко оттеняет музыка к драме характер персонажа, достаточно послушать песенные номера из революционного спектакля «Молельня» – «Песню Доль Свэ», звучащую в начале первого действия, и песню «Бедняжки – мать и дочка, молятся в слезах», которая исполняется оркестром и пением панчхан в последней сцене того же первого действия. О жизненном пути Доль Свэ в спектакле не рассказывает никакой диалог, только песня говорит о том, что он, забитый молодой батрак, учился в вечерней школе и открыл себе глаза на мир. И зритель, выслушав только одну эту песню, интуитивно понимает, как Доль Свэ, главный герой, сумел загнать в тупик и обречь на поражение помещика, сельского старосту, шаманку, миссионерку и монаха. «Песня Доль Свэ», которая звучит и в последующих важных эпизодах спектакля, конечно, с новым текстом, глубоко раскрывает

характер и эмоционально богатый внутренний мир главного героя – умного, смелого, доброго и смекалистого парня.

В спектаклях типа «Молельни» музыка служит важным средством, эмоционально характеризующим изобразительный колорит произведения. Введение музыки в драму еще ярче выявит ее колорит. Привлекательные мелодии, гармония звуков эмоционально ярко раскрывают основную окраску картин жизни, что служит большим подспорьем в характеристике колорита произведения. Именно это было сказано при решении вопроса о повышении колоритности произведения путем введения музыки в процессе нового сценического воплощения немеркнувшего классического шедевра, революционного спектакля «Молельня». Возьмем, к примеру, ту же «Песню Доля Свэ». В первом действии – это насмешливая мелодия с иронической ноткой, – она уже с самого начала дает почувствовать, что этот революционный спектакль является сатирическим. А оркестр и пение панчхан, звучащие в последней сцене первого действия, создают ощущение, что это не простой сатирический спектакль, что он драматически и эмоционально показывает несчастье и стремление к светлому завтра эксплуатируемых, униженных людей, таких, как крестьянка Пак и ее дочь Пок Сун. Как видите, в первой части спектакля звучат песни насмешливой и лирической окраски, что характеризует «Молельню» как спектакль своеобразного изобразительного колорита, сочетающий сатирическое и драматическое. В отличие от этого в первой части революционного спектакля «Кровавый протест на международной конференции» песня «Расскажи, Корея» звучит торжественно-печально. Это подсказывает, что спектакль приобретает трагический колорит, показывая судьбу главного героя Ли Чжуна, вставшего на самоотверженную борьбу за восстановление потерянной государственной власти.

Музыка в спектаклях типа «Молельни» своими разнообразными мелодиями усиливает их эмоциональную атмосферу и придает игре актеров непринужденность.

Умелое создание в драматическом произведении эмоциональной атмосферы имеет важное значение для рельефного изображения характеров персонажей, углубления тематической

идеи и вовлечения в драматический мир зрителей с художественным воздействием на них.

Для того чтобы создать в драматическом произведении необходимый эмоциональный настрой и усилить его воздействие на зрителя, хорошо было бы, наряду с ярким диалогом и действием, вставлять в важнейшие моменты драмы музыкальные номера. Если в важный драматический момент ввести соответствующую музыку, способствующую яркому выявлению индивидуальности персонажа и отвечающую ситуации драмы, то можно показать перемены в богатом мире его мыслей, чувств, тонкое изменение его психологического состояния, происходившие в русле диалога и действий, вызвать у зрителей еще больший эмоциональный подъем.

Музыкальное сопровождение спектакля немало помогает актерам в игре. Для блестящей игры актеру следует быть в состоянии самоуглубления. А это обязывает его искренне воспринять мысли, чувства его персонажа и выпитьвать их как собственные. Музыка помогает ему переживать эти мысли и чувства, помогает ему легко впасть в состояние самоуглубления. Поэтому он под музыкальным воздействием может исполнять роль непринужденно и правдиво.

Однако, если музыка плохо сочетается со спектаклем и она звучит не в унисон с логикой развития характеров персонажей, если под видом заполнения пространства действия или драматического течения звучит без всяких жизненных предпосылок к тому, без предшествующего накопления переживаний, то это нарушит атмосферу драмы и затруднит актера впасть в состояние самоуглубления. В спектаклях нужно при помощи оркестра в достаточной мере оттенять драматизм ситуации, чтобы сами актеры естественным образом впасть в такое состояние, а затем исполнять вокальные номера панчхан, соответствующие драматическим моментам. Это позволит музыке слиться воедино с актерской игрой, что обеспечит правдивость исполняемой роли, создаст единый образ, эмоционально синтезирующий музыку и актерскую игру, увлекая зрителя глубоко в драматический мир.

Музыка в спектаклях типа «Молельни» помогает эмоционально вести течение драмы, способствует ее развитию, все

время держит зрителей в эмоциональном напряжении и вводит их в драматический мир.

Помогать зрителям длительное время сохранять необходимые эмоции и настроение, раскрыть им дверь в драматический мир – таково одно из основных требований при создании драматического образа. Чтобы в ходе спектакля зрители оказались глубоко вовлечены в мир драмы, необходимо дольше сохранять их драматические эмоции и настроение. Раньше, однако, в драматическом представлении завершение каждой картины спектакля сопровождалось затемнением, со сцены доносился стук и шумы от замены декорации, и это прерывало тонкую нить эмоций и художественного воздействия на зрителя.

Для продолжительного и непрерывного поддержания драматического воздействия на зрителя нужно, одновременно с оперативной сменой сцены, заполнить промежуток между картинами драматическими эмоциями. С использованием достижений современной науки и техники можно быстро проделать необходимые перемены на театральной сцене, чтобы не было пустот и пауз между картинами, но и в этом случае будет трудно сохранять у зрителей эмоциональный заряд и настроение. Задачу эту можно решить путем умелого использования музыки – она может состоять либо из звучания оркестра, либо из пения панчхан – в зависимости от содержания раскрываемых картин и особенностей перемен на театральной сцене. Связывающая сцены музыка поддерживает аудиторию в состоянии ожидания событий и развития судьбы персонажей в последующей сцене и, способствуя созданию нового драматического лейтмотива, подталкивает динамику драматического развития на сцене.

Соединение музыки с драматической тканью имеет важное значение в изображении человека и его жизни как драматическим, так и лирическим и повествовательным способом. Главный способ показа в спектакле человека и его жизни – драматический. В драматургии авторские мысли и намерения выражаются только через диалог персонажей, а когда с помощью диалога достичь этого невозможно, то автор прибегает главным образом к монологу – либо самого героя, либо другого персонажа. Если использовать в драматургии

музыку, и то, что персонаж не в состоянии выразить словами, и авторские намерения можно легко передавать в форме панчхан. Музыка к спектаклю дает широкую дорогу отражению человека и его жизни лирическим, повествовательным способом.

Однако, каким бы действенным средством выразительности ни была музыка к спектаклю, она даст эффект лишь тогда, когда будет использована с учетом особенностей драматургии. В спектакле ее нельзя использовать так, как в опере и кино. Опера и кинематограф имеют свои особенности и законы изображения, драматургия – свои. В спектаклях от музыки есть польза, когда применяется в полном соответствии с присущими им особенностями и законами изображения.

Вводя элемент музыки в драматургию, следует брать за ориентир максимальное проявление ее достоинств и восполнение ее «узких мест». На первых порах коренного обновления драматического искусства у нас одни предлагали привлечь к участию в спектакле хор и оркестр, другие – копируя существующие иностранные образцы, – использовать в спектакле магнитофонную запись, фонограмму нескольких фрагментов готовой мелодии ради подъема атмосферы спектакля. Но если ты хочешь привлечь в спектакль и весь хор, и весь оркестр, чтобы обеспечить музыкальную часть спектакля, то и называй уж тогда его не спектаклем, а оперой. Воспроизведение записи нескольких кусков готовой мелодии может в чем-то приподнять атмосферу того или иного фрагмента спектакля, но оно особо не приведет к углублению тематической идеи произведения, выявлению характеров персонажей и вряд ли будет способствовать усилению драматической динамики.

Чтобы применять музыку в драматургии ради выявления достоинств спектакля и преодоления его «узких мест», следует открыть новый музыкальный мир, соответствующий особенностям драмы как жанра, разработать новые методы музыкально-драматической композиции, отвечающие законам изображения в драме.

Важно умело использовать в драматургии панчхан с учетом особенностей спектакля.

Панчхан – такая вокальная форма, которая лучше всего отвечает специфике драматических произведений. Думаю,

что основной формой музыки к драматическому спектаклю должен быть именно панчхан.

Однако под предлогом этого не следует использовать его в драме так, как в опере. Опера – это такой вид искусства, где в музыке присутствует драматизм, а в драматизме – музыка. И чем эффективнее используется в опере панчхан во всем его разнообразии – сольный, малый, средний, большой, тем ярче и глубже выглядят и музыка, и драма. Но, в отличие от оперы, драма – это такой вид искусства, где драматизм заключен в диалоге и действии, а в самом драматизме – диалог и действие. И если, игнорируя специфику драматического искусства, непродуманно использовать в спектакле любую форму панчхан, то это лишь помешает диалогу и действию, снизит драматизм пьесы. Чтобы поддерживать нужный уровень драматизма при помощи диалога и действия, лучше применять главным образом сольный панчхан в коротком звучании. В самый драматический момент, когда идет только действие без диалога, должен звучать сольный панчхан – коротко, в размере примерно одного куплета в соответствии с колоритом спектакля и содержанием текущей картины. Это и станет нужным фоном действиям персонажа, и обеспечит эмоциональную связующую линию драмы.

В спектаклях порой можно использовать, кроме сольного, как малый, так и большой панчхан и подобные им музыкальные формы. При этом следует подбирать музыкальную форму так, чтобы она не противоречила особенностям спектакля.

Пользуясь достоинствами панчхан как действенного средства художественного изображения, нельзя постоянно прибегать лишь к нему. Следует практиковать и оптимальное сочетание его с оркестром. Оркестровая музыка – прекрасное выразительное средство, которое играет важную роль в усилении эмоциональных оттенков драматического произведения. Она должна звучать при возникновении перерыва драматического потока или при смене сцен. Это будет сохранять у зрителей эмоциональный заряд и усилит воздействие на них, еще глубже увлечет аудиторию, находящуюся под глубоким художественным воздействием, в драматический мир спектакля. В моменты обострения противостояния и борьбы персонажей и подъема идейно-эмо-

ционального настроения главного героя звучание оркестра поможет выявлению глубины его внутреннего мира и развитию драматизма.

Композитор должен создавать хорошие мелодии к спектаклю. Если, отводя в драме диалогу главенствующую роль, пренебрегать музыкальными номерами, то будет утрачен смысл введения музыки в спектакль. Если это песня, то она должна не только способствовать выявлению драматизма, но и быть просто хорошей мелодичной и запоминающейся. Чтобы в дальнейшем создавать больше драматических произведений на темы социалистической действительности, нужно создавать впечатляющие песни к спектаклю на базе национальных мелодий, с учетом современных эстетических вкусов. Хорошей песней к спектаклю становится такая, у которой и музыка хороша, и сама она отвечает особенностям драматургии.

Перед драматическим искусством в целом сегодня ответственная и почетная задача – закрепляя успехи, достигнутые в процессе коренного обновления драматического искусства, и опираясь на его опыт, больше создавать драматических произведений типа «Молельни», отличающихся высоким идейным содержанием и художественностью и тем самым содействовать осуществлению дела преобразования всего общества на основе идей чучхе.

Поскольку в этой области успешно проведена работа по воссозданию на сцене пяти революционных спектаклей – бессмертных классических шедевров, созданных и поставленных в годы антияпонской революционной борьбы, то следует приложить усилия к созданию произведений о революционных заслугах партии и вождя, о духе первородства корейской нации и преимуществах социалистического строя, о рабочем классе.

В этой области не мешало бы воссоздать в стиле спектакля «Молельни» такие запоминающиеся произведения прошлого, которые содействовали воспитанию трудящихся.

Создавая больше впечатляющих спектаклей, работники драматического искусства должны широко организовывать их показ не только в стране, но и за рубежом. Надо таким образом широко демонстрировать и пропагандировать внутри и за

пределами страны преимуществ спектаклей типа «Молельни», созданных в эпоху Трудовой партии.

Деятелям литературы и искусства следует и впредь с высоко поднятым знаменем идей чучхе добиваться непрерывного подъема в революционном драматургическом творчестве нашего образца.