ЛЕНИНГРАДСКАЯ
ПРАВДА
11 сентября 1964 г.

*У НАС НА ГАСТРОЛЯХ — МОСКОВСКИЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР ИМЕНИ В. МАЯКОВСКОГО*

# ЛЕД И ЖАР ДУШИ АКТЕРА

Н. ОХЛОПКОВ,
народный артист СССР

ВСЕ ЧАЩЕ и чаще задумываюсь об одном: почему одни пьесы и спектакли проходят и уходят вместе со временем, их породившим, а другие остаются надолго? Бывает так, что пьеса (или спектакль), вызвавшие шумное одобрение, оказываются однолетними растениями и умирают... Вероятно, каждый художник ищет самое главное, важное, острое, но не каждому удается найти действительно существенное, а не случайное.

Среди работ нашего театра тоже есть свои удачи и неудачи, и зритель всегда помогает разобраться в этом. Встречи с ленинградцами ждем с интересом и волнением. Прошло уже два года со времени нашего последнего приезда, накопились новые впечатления, «вышли в свет» новые наши работы.

Ленинградцам будут показаны «Медея» Еврипида, «Гамлет» Шекспира, «Мамаша Кураж и ее дети» и «Кавказский меловой круг» Бертольта Брехта, «Аристократы» Погодина, «Иркутская история» Арбузова и другие работы, в которых театр решал — плохо ли, хорошо ли, не нам судить — проблемы, которые нам кажутся важными.

Здесь я коснусь далеко не всех. Но вот одна из существенных проблем театра. Речь пойдет о громадной силе эмоционального воздействия, заключенного в творчестве художника! Актер создает образ, насыщенный дыханьем сегодняшнего времени, он рассказывает о тех, кто живет ныне... Его творчество необычайно ответственно. Это само дерзание. И тут я отвлекусь немного в сторону, вспоминая один свой разговор о дерзаниях с Валерием Чкаловым.

Он отнесся недоверчиво к возможности говорить о мужестве и смелости актера, выходящего к зрителю.

— Чего вам, актерам, бояться? Разве что в оркестр можете свалиться? — сказал Чкалов шутя. — А если говорить о переживаниях, то что может сравниться с переживаниями бортмеханика в летящем над полюсом самолете и видящего, что началось обледенение. Вы понимаете, что такое обледенение?!

Я ответил ему, что и актеру, выходящему на тысячную аудиторию зрителей, нужны немалое мужество и воля. И что опасность своеобразного внутреннего «обледенения» тоже не раз встает перед ним. Мы шутили, но в шутке была доля серьезного. Что же я имел в виду, говоря об актерском «обледенении»?

Я думал о том, что душа художника пустеет и охладевает, если он отрывается от действительности, если важнейшие проблемы жизни общества не занимают в его искусстве главного места. Жизнь — источник искусства, художник должен черпать в этом источнике силы, знание и вдохновенье. Тогда искусство его будет живым и страстным.

Ни один художник не создаст настоящего шедевра, если будет творить равнодушно, спокойно, без жара в душе. Никакая техника, никакие знания правил не заменят душевного огня, страстности, творческого темперамента: в этих качествах — созидательное начало. Я видел знаменитого дирижера; окончив выступление, он весь менялся, был бледен, как будто сила, которая вдохновила его в момент творчества, испепелила его. Писатель, создавший шедевр, отдает процессу описания столько душевных сил, что, закончив свой труд, переживает душевный кризис: так, Оноре де Бальзак, описав смерть отца Горио, потерял сознание. Его нашли лежащим без чувств около письменного стола.

Горький, описывая в одном из своих рассказов удар ножом, испытал боль в том месте, куда был нанесен описанный им удар. Жена, прибежавшая на крик, увидела красную полосу, как будто след от невидимого удара.

Это сила чувств, фантазии. Это творческое переживание.

ПРАВДА жизненная и правда искусства — не адекватны, хотя и рождаются одна из другой. Помню, как я готовился к роли рабочего Василия в фильме о Ленине, поставленном Михаилом Роммом. Чтобы правдиво передать состояние голодного человека, потерявшего сознание от голода, я решил не есть перед съемкой несколько дней. Началась съемка. Режиссер недоволен мною. Несколько раз прерывал съемку и, наконец, честно сказал, что я переигрываю. Я пошел в буфет, позавтракал и только после этого, по общему мнению, сыграл эту сцену правдиво.

Видимо, я потерял волю, не было у меня сил сконцентрироваться, собраться, я был на самом деле голоден, но я был «вне искусства».

Натурализм чужд сцене. Он так же фальшив, как наигрыш: это подмена одного чувства другим.

В те дни я на своем опыте понял, что актер может учитывать опыт своих жизненных переживаний, но только как основу для творческих чувств: на сцене актер — во власти переживаний творческих. Перевоплощение должно быть изначальным. Ты перевоплощаешься в своего героя, ты живешь на сцене его жизнью.

Андрей Абрикосов, игравший много лет назад в Реалистическом театре Отелло, как-то раз сказал мне:

— Мне сегодня очень удалась сцена убийства. Я знал, что живу чувствами Отелло, что должен совершить суд над Дездемоной, я страдал по-настоящему... Как это хорошо, как я счастлив!

Видите, какая сложность в истинных сценических переживаниях: актер испытал на сцене трагические переживания, а он счастлив! В жизни он пришел бы в ужас от подобных воспоминаний. На сцене он испытывает творческий подъем: сыграв трагедийную сцену в полную силу, отдав ей много душевных эмоций, он получает внутреннее творческое удовлетворение.

А совсем недавно я видел актера, который играет трагедию Шекспира, совсем не затрачивая душевных сил. Он продемонстрировал, «показал» свое умение, это было холодное искусство...

Но актер на сцене не один: театр — искусство синтетическое, в котором сопрягаются силы многих искусств. И не только актер отвечает за холод, идущий порой со сцены, и за ползучий натурализм, от которого идут и скука, и холод.

Взять пьесу, где есть хорошо написанные роли, — это еще не все: надо всеми средствами открыть глубину конфликта, даже углубить его, если пьеса несовершенна, внести в нее мысль и чувство.

Тут велика роль режиссера. Он ищет средства, краски и образы, которые пробудили бы фантазию зрителя. Например, мы не прячем действие в замкнутой сценической коробке, не хотим отгораживаться от зрительного зала, где сидят тысячи людей. Мы хотим вовлечь зрителя в события — пусть он внутренне участвует в них, пусть перестанет быть посторонним наблюдателем действия.

Отсюда сами собой приходят решения играть без занавеса, «сломать» невидимую перегородку, вынести действие в зал, перебросить из зала на сцену мост — «дорогу цветов», по которой актер пройдет на сцену. Такой принцип не выдуман нами, это принцип народного театра, родившегося на площади. Конечно, такие решения должны быть обоснованы характером действия, решением конфликта пьесы и образов.

ЗНАЯ силу эмоционального воздействия музыки, чувствуя ее обаяние, мы сливаем искусство актера, режиссера, композитора в единое действие. Мы соединяем с ними и другие силы — живописное и пространственное решение спектакля. Такова природа театра: опираясь на творчество актера, в спектакле органически сливаются поэзия, музыка, живопись, архитектура. Знаменитый художник Леонардо да Винчи говорил о едином литье всех искусств. Это единое литье искусств необходимо театру во имя глубокого, всестороннего, гибкого отражения жизни.

Некоторые теоретики утверждают, что на сцене декорации должны быть настоящие и дотошно подробные. Это уже противоречит той условности, тому образному началу, которое предопределяет само существование искусства. Не надо, чтобы декорации были «всамделишные». Надо, чтобы они подсказывали, «как играть», чтобы они помогали актеру, пробуждали его фантазию. И помогали зрителю, давая простор его воображению.

Значение и воздействие театрального оформления очень велики. Неудачные, неверно найденные, лишенные образности, декорации могут погубить хорошее исполнение актера, могут заглушить мысль, будь они самые натуральные. Однажды замечательную пьесу Леонида Леонова, где образы были обобщены и заострены до символа, поставили в декорациях бытовых, детально подробных, весьма похожих на точную фотографию жилой коммунальной квартиры. Острота и поэтичность пьесы были «погашены» сразу.

Конечно, условность оформления — искусство тонкое. Я видел Отелло в исполнении талантливого английского актера Джона Гилгуда. Актер пластичен, музыкален, тонок. Но в этой роли он буквально продирался сквозь декорации художника-формалиста, он изнемогал в борьбе и уже изнемогший входил в образ. Художник не только не помогал ему: он душил его живую мысль, его творчество. Грани искусства неповторимы и тонки, их легко переступить.

Театр призван воспитывать человека, пробуждать в нем высокие чувства и мысли. Художник современного советского театра видит в этом смысл и цель своего творчества, свою главную творческую задачу.