

СКАЗАТЬ, что актер был и остается главным действующим лицом спектакля, — это значит повторить давно известную истину. Само собой разумеется, если основной задачей искусства является раскрытие жизни человеческого духа, показ столкновений человеческих характеров, то в театре иначе, как через актера, этого добиться невозможно.

Говорят, что существует особый, «режиссерский» театр, в котором актерам скучно и неуютно. Мне, видевшему сотни спектаклей, поставленных разными режиссерами, с таким театром сталкиваться не приходилось. Может быть, конечно, режиссер своими требованиями поставит актера в условия, не позволяющие ему органически существовать на сцене. Но этим он прямым образом нарушит интересы не только актеров, но и публики, и спектакля в целом. Едва ли можно называть подобное «режиссерским» театром.

Речь, вероятно, может идти о том, что порой режиссеры мобилизуют для спектакля целый ряд иных, находящихся вне актера средств художественного воздействия, либо ставят актеру задачи, которые подчинены общим целям спектакля, но не сразу понятны отдельным исполнителям. Случается и такое, что режиссеры, предлагая актеру определенную творческую задачу, не хотят (или не умеют) проводить определенную педагогическую работу, полагая, что профессионал сам должен суметь найти оправдание своего поведения. Не собираюсь в данном случае вести спор: верна такая точка зрения или ошибочна. Но все это не есть доказательство существования особого, «режиссерского» театра, в котором актер лишен права на самостоятельность творчества. Более того, мне кажется, сейчас, как никогда, важна способность актера к творческому поиску, который должен всячески стимулировать режиссер.

Еще Н. В. Гоголь, которого трудно упрекнуть в непонимании места актера на сцене, считал, что режиссер (по его выражению, первый актер) должен самым тщательным образом разрабатывать партитуру постановки, указывать каждому место и положение. Когда его упрекали в чрезмерной точности описания немой сцены в «Ревизоре», считая, что это «свяжет актеров», что «группу надо будет поручить балетмейстеру, что несколько даже унижительно для актера», он отвечал: «Таланта не останавят указанные ему границы, как не останавят реку гранитные берега: напротив, вошедши в них, она быстрее и полнее движет свои волны. И в данной ему

позе чувствующий актер может выразить все. На лице его здесь никто не положил оков, размещена только одна группировка; лицо его свободно выразит всякое движение. Словом, каждый мимически продолжит свою роль, и, несмотря на то, что по-видимому покорил себя балетмейстеру, может всегда оставаться высоким актером».

Точка зрения Н. В. Гоголя кажется мне абсолютно верной и сегодня.

Я видел спектакли, поставленные К. Станиславским, В. Немировичем-Данченко, Е. Вахтанговым, В. Мейерхольдом, А. Таировым, Е. Любимовым-Ланским и другими режиссерами, и могу констатировать, что талантливые актеры в их

прием Ю. Любимова в спектакле «А зори здесь тихие...» в Театре драмы и комедии на Таганке, когда под злобующую музыку фашистские солдаты то появляются из-за стволов деревьев, то снова за ними исчезают, дал возможность с особой ясностью почувствовать силу идейной убежденности, которая заставила девушек под командованием старшины Васкова принять бой и сражаться до последнего. В каждом из этих случаев очевидна забота режиссера о целостном звучании спектакля, но она никак не подавляет индивидуального творчества актера.

Мне врезалось в память, как скрипят двери квартиры Бессеменова в товстоногской постановке «Ме-

характерность присуща Эдди Бину, журналисту, обозревателю телевидения — артист Я. Краснянский.

Что же касается остальных, то они представляют, так сказать, молодость вообще, молодость, лишенную индивидуальных характеристик. Наверное, режиссер обязан был предъявить к актерам большие требования, но и актерам самим следовало активнее поискать характерности, пофантазировать, словом, сделать то, что за них никто не обязан делать.

Другой пример. Сейчас драматическая сцена весьма широко начала использовать музыку. Выпущен ряд спектаклей, которые можно называть музыкально-драматическими. «Тиль» в Театре

ЗА ВСЕ ЛИ ОТВЕЧАЕТ РЕЖИССЕР?

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС:
ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

спектаклях всегда выделялись. Так происходило не только у МХАТе, где постоянно заботились о максимальных возможностях для творчества актера. Но и у В. Мейерхольда, кажется, не было спектаклей, в которых плохо играли И. Ильинский, М. Бабанова, С. Мартинсон, Э. Гарин. Не помню спектаклей А. Таирова, в которых не удовлетворяли бы А. Конон, М. Жаров, Н. Церетели. То есть, конечно, и они могли раскрыть образ недостаточно глубоко, но сыграть просто скверно, нет, такого не случилось.

Словом, старая, как мир, истина, что хорошие актеры играют по преимуществу хорошо, а плохие — плохо, остается справедливой для любого театра. Значит, в работе над спектаклем задача и режиссера-педагога, и режиссера-постановщика — одна — помочь талантливому исполнителю раскрыться с максимальной полнотой.

Я вспоминаю десятки такого рода примеров. Несомненно, В. Немирович-Данченко, разрабатывая вместе с художником В. Дмитриевым декорации для мхатовских «Трех сестер», искал такие сценические решения, которые помогли бы создать неповторимую атмосферу чистоты и благородства финального разговора сестер.

Так же, как Б. Равенских вместе с А. Васильевым поддерживал оформлением сцены звучание монолога Акима — И. Ильинского о честной и трудовой жизни в спектакле Малого театра «Власть тьмы».

Открытый режиссерский

шан». Авторская ремарка волей режиссера выросла в обобщение, в символ спектакля, неизмеримо обогатив наше восприятие актерского исполнения.

Но значит ли это, что актер может целиком положиться на знания, жизненный опыт режиссера, стать его иждивенцем, послушным исполнителем его воли и только?..

Об отношениях актера и режиссера сейчас много пишут и говорят. Эти проблемы затронуты и в статьях В. Ненашева и А. Анастасьева, опубликованных в «Советской культуре». Мне кажется важным продолжить этот разговор. И в отличие от обычных сегований актера на режиссерский диктат (или на неспособность отдельных режиссеров подчинить актера своей воле) подумать об обязанностях актера в современном театре. За все ли отвечает режиссер?

Вот спектакль Московского театра имени Н. В. Гоголя «Рок-н-ролл на рассвете», поставленный Б. Голубовским. В этой политической сатире, близкой к памфлету, актеры должны показать не просто молодых людей, а сегодняшних американцев, их характеры.

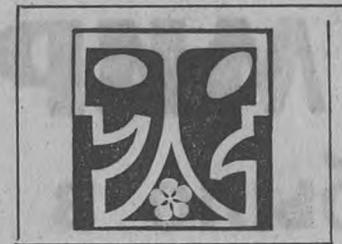
На мой взгляд, в полной мере сумел это только артист Ю. Левицкий, играющий роль владельца ночного клуба «Лотос». В каждом его движении, повороте, улыбке, в том, как садится его герой, виден человек определенного общественного круга, определенной национальности. В какой-то мере

имени Ленинского комсомола, «Три мушкетера» в Тюзе, «Человек из Ламачи» в Театре имени Вл. Маяковского. Они потребовали гораздо более высокого уровня музыкальной культуры актера, умения сделать песню, танец не вставным номером, а средством раскрытия характера. Так вот, все ли актеры в этих, интересно сделанных режиссерами спектаклях способны выполнить поставленные задачи? Думается, нет.

В современном театре сложность актерской работы не только не уменьшается, а все более увеличивается. От актеров требуется не только талант, но и подлинная квалификация, умение самостоятельно работать. Научить этому не может никакой режиссер. Есть, правда, одна сторона театрального процесса, в которой актер сегодня практически безгласен. Он имеет очень мало возможностей влиять на репертуар. Когда-то актеры, занимавшие в театре ведущее положение, сами выбирали пьесы и роли, в которых, по их мнению, с особенной силой мог проявиться их талант.

Раньше в театре были так называемые бенефисы, и бенефициант определял, что пойдет в этот вечер. Теперь бенефисов нет, и это правильно, но исходить из наличных сил труппы, из заявок ведущих актеров при составлении репертуара необходимо.

Если актер не сыграет роли, о которой он мечтает, то это может быть невосполнимая потеря и для него, и для искусства. И если стремление актера будет



в чем-то расходиться с планами театра, то, может быть, надо исправить план, памятуя, что основой сцены был и остается актер. Разумеется, делать это надо достаточно обдуманно, ни в коей мере не потакая эгоистическим интересам, дурному премьерству. Режиссер обязан трезво оценить возможности того или иного исполнителя, но вовсе сбрасывать со счетов актерскую мечту о классической или современной роли, как это делается сейчас, — недопустимая расточительность.

Для того чтобы актер мог ярче и многообразнее раскрыть свои потенциальные возможности, следует подумать и над предложением, которое может показаться даже крамольным. Но сначала коротенькая историческая справка. В двадцатые годы в Ленинграде существовал «Свободный театр», в его труппу входило всего несколько человек, помнитесь, среди них был Л. Утесов, ставили они и «большие» пьесы, приглашая для участия в них актеров со всего города, даже таких маститых, как Ю. Юрьева, Е. Тиме, В. Максимова. Критерий для отбора был один: именно этот актер больше всего подходит для исполнения данной роли.

В Москве тоже ставились так называемые сборные спектакли. Скажем, в «Ревизоре» роль Городничего играл С. Кузнецов (Малый театр), а роль Хлестакова — М. Чехов (МХАТ).

Может быть, стоит и сегодня, учитывая опыт прошлого, поставить того же «Ревизора», или «Горе от ума», или какую-то иную, современную пьесу силами актеров разных театров, которых объединит режиссер, мечтающий воплотить эту пьесу на сцене. К стати говоря, именно так создаются спектакли для кино, радио, телевидения.

Проблемы, связанные с жизнью актера, в театре всегда были и, вероятно, будут центральными, сколько бы театр ни существовал. В них много самых разных аспектов и творческих, и организационных. Мои заметки имеют целью выделить то, что сегодня кажется особенно важным: взаимоотношения актера и режиссера, принципы их прочного сотрудничества в совместной работе над спектаклем.

Ю. ДМИТРИЕВ,
доктор искусствоведения.