

Вырезка из газеты  
СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО4  
17 АВГ. 40 8 . Газета № . . . . . 89

Москва

В поисках стиля**О некоторых забытых,  
но простых истинах**

В течение десятилетий в русском театре главенствовала мысль, что поэтическое слово является важнейшим материалом для артиста лишь постольку, поскольку оно помогает ему понять душевные переживания действующих лиц. Поэтому работа над текстом считалась в общем выполненной, когда из него был извлечен подтекст.

Современный артист вкладывает глубочайшее и задушевнейшее чувство в паузу, его мимика и жест достигают предельной выразительности. Это единственный способ совершенного исполнения Чехова, Жбсена, Горького.

Этот метод исполнения отчасти определял и воплощение образов в пьесах других классиков. Кое-что приобрело свое значение только благодаря игре на подтексте. Но в целом современный метод интерпретации, мне кажется, препятствует выявлению подлинных красок классической драматургии.

Принцип сценического искусства состоит, по Гегелю, в том, что «хотя оно и призывает жест, действие, декламацию, музыку, танец и декорацию на помощь, но все же устанавливает преобладающую власть речи и ее поэтического выражения».

Современное же сценическое искусство, нашедшее в Художественном театре свой наиболее разработанный и квалифицированный метод, забывает об этом и лишает себя тем самым возможности исполнения крупных классических произведений (Греки, Шекспир, Лопе де Вега, Кальдерон, Шиллер, Пушкин и др.). В тот момент, когда история поставила наше сценическое искусство перед задачей воплощения классических произведений и современной драмы, усваивающей наследие всего великого художественного прошлого, обнаружились тормозящее влияние подобной «одно-

сторонности» современного сценического искусства.

Образ Уриэля Акосты, созданный Остужевым, потому так и волнует нас, что Остужев — блестящий мастер **сценического слова**. В «Уриэль Акости» Остужев производит на зрителя глубокое впечатление в те моменты, когда ему дана возможность передать страдания героя при помощи слова. И в эти минуты впечатление, производимое игрой артиста, более значительное, чем в тех случаях, когда ему приходится прибегать к паузам.

В постановках современного театра величайшие усилия затрачиваются на то, чтобы при помощи музыки, танцев, ослепительных декораций, богатых костюмов, живописных группировок разукрасить текст, но художественное слово десятилетиями уже в загоне.

Страсти и психологические переживания Уриэля были действительно прочувствованы, но переданы декламационно. Остужев декламировал и не делал никаких попыток это замаскировать. Нужно называть вещи своими настоящими именами, иначе мы не приблизимся к разрешению важных проблем.

Легко было заметить, что декламирующей Остужев потряс и фанатических противников декламации, что художественная речь артиста была приятней, действенней, доходчивей, чем безыскусная речь, близкая к обыкновенной, разговорной. Наглядным уроком служит исполнение различных ролей в том же спектакле «Уриэля Акосты».

Артист творит в присутствии зрителя. Это значит, что ему особенно необходимо полное напряжение, концентрация всех умственных и духовных сил. Он весь во власти творческого момента. Подлинное проникновение и познание человеческих страстей, прежде рассеянных в неформальных наблюдениях, разрозненных, незамеченных и «забытых» воспоминаниях, раскрывается в момент творческого подъема о непреодолимой силой.

Этим великим даром сами актеры нередко злоупотребляли, цинично отказываясь от настоящей работы. Беспощадно эксплуатируя актерские дарования, театры губили их. Часто артистам просто не хватало сил для необычайной концентрации, необходимой для творчества.

Сторонники другой теории сценического искусства опорочили этот метод, назвали его игрой на «настроениях», «провинциальной манерой». Был создан идеал сценического искусства, где не только концепция образа устанавливалась до мельчайших и незначительнейших подробностей, но и все творческие силы расходовались целиком в репетиционный период. При такой системе работы существовала, однако, возможность дальнейших творческих поисков, нахождения новых черт и даже изменения первоначальной концепции. Но эта система работы существенно суживала действие творческого момента в его элементарной силе, действие «настроения».

Нельзя, конечно, оспаривать достижения, полученные при этом методе работы, — общее усовершенствование сценического искусства, воспитание артиста, более серьезное и углубленное понимание им своего призвания. И никто, кому дорога судьба нашего театра, не хотел бы лишиться их. Но театр при этом потерял значительную часть своего очарования, спектакль стал трезвым, обычным, аккуратным. Во время представлений рассуждали, взвешивали, оценивали. Многие были отлично, но не оставляло глубоких следов в душе, не захватывало.

У меня есть возможность сравнить впечатления, вынесенные от некоторых вечеров в театре (я видел Новелли, Кайнца, Моисси, «Братья Карамазовы» в инсценировке Художественного театра), с впечатлениями, полученными от множества спектаклей последних лет. Прежде нужно было пройти через бесчисленные мучительные спектакли, когда артисты не были в «настроении», чтобы наладить на один несравненный, незабываемый спектакль. Сознаясь, я бы опять пошел на это, чтобы еще раз пережить великое событие в искусстве. Я не ошибусь, если скажу, что на это готовы и все те, кто видел Ермолову, Орленеву, Давыдова, Дальского, Комиссаржевскую. Право на это утверждение дает мне тот внутренний подъем, который наблюдается в книгах об этих артистах.

Тот, кто присутствовал на полном настроении спектакле «Уриэля Акосты» (не все были такими), мог легко заметить, что Остужев играет с творческим подъемом, что публично происходит чудо созидания. И это было несравненно величественно.

Я давно уже не видел публику в таком возбужденном состоянии, никогда не встречал такой жажды обсуждения у своих коллег критиков. Все были полны мыслями, мыслями, с которыми они давно носились. Каждому хотелось поделиться ими, каждый действительно имел что сказать. Каждому казалось, что теперь-то он знает, что нужно нашему театру.

Как бы стоворившись, все (Судаков, Бирман, Завадский) брали Акосту—Остужева за исходный пункт своих высказываний о нашем театре.

Театру необходимы создания, порождающие творческое под'ёмом. Пусть это называют «романтическим театром» или «театральностью».

Очевидно, кое-что под влиянием излюбленных представлений о профессиональном мастерстве будет возмущен призывом к возрождению театрального «провинциализма». Очевидно также, что представители божемы, тщеславные субъекты, чуждающиеся тяжелого труда, которого требует искусство, и думающие только о себе и о дешевой успехе, воспрянут духом. Но торжествовать им не удастся.

У меня была возможность близко наблюдать Александра Моисси. Ему приходилось иногда в течение одного театрального сезона выступать 200—300 раз, и при этом в ролях, требующих величайшего напряжения, но не более двадцати раз он был настоящим Моисси. Это положение, когда внешние обстоятельства вынуждали великих артистов играть без настроения, у нас раз и навсегда устранено. Наш артист обладает новыми возможностями творчества, данными театру социалистическим строем. Профессиональная ответственность, влечение к серьезной работе над ролью стали твердыми традициями современного актерского искусства. Может ли что-либо теперь помешать стремлению актера осуществить величайший идеал сценического искусства — овладеть даром одухотворенной речи и способностью творческого горения!

Б. РЕЙХ