

ТВОРЧЕСКИЕ МЕРИДИАНЫ

ОДУХОТВОРЕННЫЙ
ПРОФЕССИОНАЛИЗМXXV
СЪЕЗДУ
КПСС —
ДОСТОЙНУЮ
ВСТРЕЧУ!

Качество, мастерство, квалификация, профессионализм... Эти слова большой значимости, к сожалению, редко произносятся в нашей актерской среде. В них, мол, звучит оттенок будничности, служебности, прозы. Они-де мало гармонируют с возвышенной атмосферой творчества... Так ли? К. С. Станиславский утверждал, что без глубоко развитого мастерства актера до зрителя не дойдут ни идея пьесы, ни ее живое, образное содержание. Это утверждение великого художника сцены направлено против ремесленных поделок и профессиональной неполноценности актеров.

Для меня образцом профессионального совершенства всегда был Игорь Ильинский. Это мнение о нем всецело оправдано не только большим природным дарованием артиста, но, что особенно важно, его неистощимым трудолюбием, стремлением к постоянному творческому самосовершенствованию.

Тягостным бывает для актера разрыв между идейно-художественными требованиями, предъявляемыми к нему ролью, и уровнем его мастерства. Как бы актер глубоко ни прочувствовал роль, какие бы ни нашел для нее краски, но если ему не хватает мастерства, если он не постиг сокровенных тайн своей профессии, все его благие намерения останутся тщетными.

В одной из своих бесед Г. Товстоногов, коснувшись постановки гоголевского «Ревизора», сказал: «Во время репетиций мы с трудом преодолевали инерцию знакомых театальных приспособлений и интонаций». Инерция — давнишний враг искусства, и с ней нелегко совладать. Она источник «ущенных» актерских интонаций, «расхожих» мизансцен. Она всегда вторичность и способна пританцовывать в каждом элементе сценического искусства. Особенно при постановке классической пьесы, когда чрезвычайно трудно преодолеть барьер устоявшихся интонационных повторов, всевозможных подражаний, заимствований. Вот почему поиски нового в искусстве сцены — это коллективный процесс, это обоюдное обязательство единомышленников — актеров и режиссеров.

Эти поиски не могут, естественно, ограничиваться только репетиционным периодом работы над новой постановкой, когда с особой силой активизируется творческая энергия создателей будущего спектакля. Важно, чтобы живой дух таких поисков не остывал в любой рабочей ситуации и в особенности на рядовых спектаклях, в ролях уже неоднократно иггранных, когда актеру грозит штамп ремесленных повторов. Остерегаясь привычного стандарта исполнения, каждый актер призван систематически культивировать процесс непрестан-

ного обновления и накопления всех средств своей сценической выразительности. Мы знаем немало случаев, когда в ролях, уже до предела казавшихся бы заигранными, актеры, преодолевая груз многолетних инерций, заново создавали подлинные сценические шедевры, и старые роли в их исполнении начинали звучать современно, ярко и убедительно.

В мировом репертуаре нет, пожалуй, более заигранной роли, нежели шекспировский Отелло. Но великий русский актер Александр Остужев, смело преодолев наслоение штампов, создал образ венецианского мавра необычайной духовной красоты и трагедийной силы.

В моей памяти навсегда запечатлелся волнующий пример его профессионального самоконтроля — этой важнейшей и обязательной актерской дисциплины. После одного из спектаклей «Отелло» я зашел в артистическую комнату Остужева. Неспешно снимая с себя одеяние Отелло, он то и дело порывисто вставал со стула и, отдалившись от зеркала, менял ракурсы, выражение лица, глаз, пластику, чуть слышно повторяя слова роли. Казалось бы, только что прошел спектакль, прошел триумфально, все уже им найдено, отшлифовано, а вдруг блеснет еще одна счастливая находка?..

Я видел многих исполнителей роли профессора Круглосветова в «Плодах просвещения» Л. Толстого. Обычно игралась она довольно заурядно. Но вот роль Круглосветова попала в руки Василия Топоркова. Смело заострив социальную сердцевину образа, он заново его сотворил. И эта, по сути, эпизодическая роль зазвучала в мхатовском спектакле новыми и неожиданными гранями.

Велики достоинства такой замечательной актрисы Малого театра, как В. Массалитинова. Постоянный творческий запал, инициатива, изобретательность всегда отличали ее труд и творчество. Навсегда запомнились ярко, свежо и своеобразно сыгранные ею роли, и в особенности такие, как графиня Хлестова в «Горе от ума» А. Грибоедова, странница Манефа в пьесе А. Островского «На всякого мудреца довольно простоты». Массалитинова смело очистила эти роли от шелухи штампов. Они, как и другие, столь же ярко и свежо ею сыгранные, по праву стали называться «массалитиновскими вариантами» исполнения.

Неистощимое трудолюбие, постоянные поиски средств выразительности обеспечили этим актерам творческое долголетие.

Что же объединяло наших выдающихся мастеров сцены? На первом месте у них значилось безукоризненное владение сценическим словом. Они ревниво охраняли

эту заповедь великих русских актеров. Что может быть прекрасней напоенного мыслью и страстью слова, его исконной способности выражать самые сокровенные мысли и чувства? Сценическая речь — первооснова актерского искусства. Но что только не претерпевает она в устах иного актера, в особенности молодого! Бездумное культивирование «комнатных» интонаций сводится к одной только цели — говорить как можно проще, как «в жизни». Скользя по поверхности фразы, такие лжеинтонации образуют смысловой пустоцвет, речевую «макулатуру». Все это в конечном результате отражается на идейно-художественной ценности спектакля. Сами актеры и режиссеры охарактеризовали такую манеру обращения со сценическим словом, как «бормотальный реализм». Это не что иное, как один из вариантов профессионального брака.

Зритель приходит в театр из жизни, насыщенной пафосом созидания. Он сам является его участником. Ему чужда поза пассивного созерцателя. На все явления жизни он реагирует с большой эмоциональной отдачей. Кому же, как не актеру, ощущать высокий эмоциональный накал труда и творчества советского человека? Но иной раз зритель смотрит спектакль, и... все в нем как будто «в порядке». Актеры ведут себя на сцене крайне правдиво. Они выходят на сцену совсем, «как в жизни», аккуратно открывая и закрывая за собой дверь. Очень жизненно воспроизводят неторопливый, «мурлыкающий» разговор по телефону,

очень точно, с умильной достоверностью пьют чай, дымят папиросами. Все «правильно» в таком спектакле, а зрителя не оставляет чувство скуки. Это мелкое житейское правдоподобие не доходит ни до его ума, ни до сердца. Такие актеры, говорил Вл. И. Немирович-Данченко, выходят на сцену с мелко налаженной душой. Они не прислушиваются к биению пульса жизни, не способны наблюдать все многообразие человеческих характеров, изучать психологию своего современника. Таких актеров постепенно затягивает паутина ремесленного благополучия, и в конечном результате они сами себя дисквалифицируют.

В преддверии новых больших задач, стоящих перед театральным искусством в новой пятилетке, актер обязан овладеть всем разнообразием средств сценической выразительности. Сейчас в некоторых театрах наметилась тенденция к активному привлечению режиссеров разных постановочных стилей и методов работы с актерами. Такое тесное содружество сулит творческому коллективу активизацию всей его жизнедеятельности. Каждого актера должна сегодня отличать способность к гибкому использованию всех элементов своего мастерства, ему должны быть присущи внутренняя подвижность, предельно развитая творческая маневренность. Говоря так, я имею в виду не скороспелую, дилетантскую универсальность исполнения, незамысловатую актерскую трансформацию перевоплощения — всю эту разнородность актерской кустарщины. Речь идет о всестороннем, сугубо професси-

ональном овладении актерским мастерством, всеми его тонкостями. Великолепный артист Ленинградского Большого драматического театра имени М. Горького Е. Лебедев прекрасно сыграл роль Бессеменова в пьесе М. Горького «Мещане», создав глубоко реалистический, полный жизненной достоверности образ. И он же создал образ бесноватого ефрейтора Артура Уи в политическом памфлете Б. Брехта «Карьера Артура Уи». Две роли. Но какой разительный контраст перевоплощения! Гротеск? Да, острый политический гротеск, который у актера меньшего мастерства мог бы обернуться вычурностью, аляповатой театральщиной. Лебедев отлично справился с этими двумя столь разноплановыми ролями. И мы явились свидетелями высокой профессиональной оснащенности артиста. Первооснова этого — талант, многократно помноженный на труд и поиск. И постоянный, по-остужевски непримиримый художественный самоконтроль.

В апреле 1930 года в Москве состоялась Всесоюзная конференция советских актеров. В итоговом постановлении было сказано: «Оценка пригодности актера должна производиться исключительно по его практически-производственной работе...» Эта формулировка не только не потеряла своей актуальности, но в преддверии новой пятилетки — пятилетки качества — обрела особую злободневность. Ведь качество — одна из важнейших эстетических категорий искусства.

С. МЕЖИНСКИЙ,
народный артист РСФСР.