

Когда в театре скучно...

...Вспыхивают огни рампы, возвещая начало представлений в театрах столицы. В Москве есть великопленные театры, где работают талантливые мастера сцены. И часто над окошечком кассы задолго до начала спектакля появляется объявление об аншлаге.

Часто, но... далеко не всегда! А разве не бывает так, что прозвенел звонок, уже гаснут огни люстр, а партер все еще не заполнен, ложи пустуют и билеты с тревогой посматривают — где же зрители?

Далеко не все спектакли московских театров пользуются у зрителей одинаковой популярностью. И это понятно: наряду с удачными, а иногда и выдающимися спектаклями у нас идут постановки скучные, аморфные. Режиссерская трактовка пьесы вялая, актерское исполнение блеклое, невыразительное.

Последнее меня особенно тревожит.

Стоит ли снова и снова повторять, что сила театрального искусства в том, насколько властно овладевает оно сердцами; доказывать, что самая верная мысль, поданная со сцены холодно и резонерски, только скользнет в сознании зрителя, не коснувшись его души. Сила и могущество театра — в искусстве актера, покоряющем своей высокой правдивостью, в его эмоциональных взлетах. В той, по словам В. Г. Белинского, «электрической теплоте души», которой покорял зрителей великий Шепкин.

Замечательный учитель русского актерства Станиславский великолепно понимал заражающую сущность сценического переживания и отвергал «сухую, рассудочную сверхзадачу». Он говорил о необходимости «эмоциональной сверхзадачи», которая возбуждает всю природу актера, все его творчество. Она нужна актеру, говорил Станиславский, «до последней степени, как воздух и солнце». Не забываем ли мы порой об этом «солнце» актерского творчества? Слишком часто мелкая, крохоборческая «правдечка» мешает этому «солнцу» осветить в роли основное.

Говоря об эмоционально-насыщенном исполнении, я имею, конечно, в виду не выспренную актерскую экзальтацию, не

внешнее проявление темперамента, не актерское «клякшество»; я не имею в виду и профессиональный актерский «нерв» или дешевую слезливость, которой пытаются иногда подменить искреннюю боль и слезы глубоких переживаний. Нет, речь идет о том истинном вдохновении, о том «клокотании страстей», которые рождаются в игре актера, когда в ней гармонически сочетаются идейность, глубина мысли с эмоциональной взволнованностью; речь идет о ярком сценическом воплощении образа, созданного драматургом.

«Баня» и «Клоп» в Театре сатиры заставляют задуматься о творческом процессе создания этих спектаклей.

Догадываешься о том эмоциональном подъеме, который сопутствовал актерам и режиссерам во время их работы над сценическим воплощением пьес Маяковского. Почему в игре актеров чувствуются приподнятость, праздничное настроение, сценическая жизнерадость? Пристрастное, партийное отношение к людям и событиям, присущее самому Маяковскому, темперамент трибуна, коммуниста, художника буквально окрылили людей, создававших спектакли «Баня» и «Клоп».

Именно благодаря пылливой, глубоко эмоциональной разведке внутренней жизни образов «Бани» и «Клопа», благодаря глубокому проникновению в драматургическую стихию поэта сумели исполнители добиться блестящих результатов. Характеры получились живыми и убедительными. Не манекены, пестро одетые и ловко загримированные, а живые люди со своей психологией, со своими надеждами и стремлениями предстали перед нами. Мы впервые как бы заглянули во внутренний мир образов «Бани» и «Клопа» через «увеличивающее стекло» театра, и нам открылись мысли героев, их чувства, их настроения, душевные порывы.

Еще совсем молодой Маяковский в своих первых публицистических статьях мечтал о театре «величайших внутренних переживаний». Спектакли «Баня» и «Клоп» — на подступах к такому искусству.

Следя за развертывающимися сценическими действиями, понимаешь: «электрическая теплота души» — это не только

могучий темперамент и сценическое обаяние; это не только счастливое сочетание природных внешних качеств актера, это прежде всего умение насытить роль огнем внутреннего гражданского чувства.

Ведь именно высокая гражданственность рождает в душе художника ту высокую гармонию чувств, тот непередаваемый душевный трепет, которыми и заражается зрительный зал.

Спектакли же серые и бесстрастные свидетельствуют не только о том, что актеры утратили или не сумели приобрести профессиональное мастерство. Они свидетельствуют также, что иные работники сцены растеряли свой творческий пафос, что их искусство не одухотворено внутренним жаром сердца, не продиктовано необходимостью говорить со своими современниками о самых больших, волнующих вопросах жизни...

Иной раз смотришь спектакль, и кажется, что актеры как будто ведут себя крайне правдиво. Они и на сцену выходят совсем «как в жизни», аккуратно открывая и закрывая за собой дверь, очень «жизненно», с назойливой натуральностью пьют чай, очень точно, с умильной доверственностью воспроизводят неторопливый, мурлыкающий разговор по телефону. Все «правильно» в спектакле, а зрителей не покидает ощущение скуки.

Смотришь такой спектакль и невольно вспоминаешь меткие слова Немировича-Данченко, говорившего: «...без поэзии нет искусства» и еще — «...если бы искусством занимались мелочно, если бы актерские индивидуальности были бы крохотные, неспособные на яркую, выразительную типизацию, вероятно, искусство таких актеров осталось бы на земле».

Какие-то уж очень упрощенные, мелкобуржуазные спектакли нет-нет, да и появляются у нас. Причем порой театры ухитряются «приземлять» даже пьесы взволнованные, поэтические.

На сцене Малого театра в свое время долго шла пьеса Виктора Гусева «Слава». Я помню трех великолепных исполнительниц роли матери: Блюменталь-Тамарину, Турчанинову, Рыжову! Какие это были душевные, заботливые матери, и как чудесно звучали у них стихи Гусева, с какой настоящей публицистической взволнованностью читали они знаменитый мо-

нолог матери, обращенный к сыновьям. Актрисы в этот момент подходили почти вплотную к рампе, становились строгими, сосредоточенными, менялась их осанка, весь облик приобретал какую-то необыкновенную чистоту и вместе с тем мужественность. Монолог звучал с огромной покоряющей силой, каждый раз вызывая овацию зрительного зала. Мать, простая русская женщина, обращалась к детям, и в эту минуту она как бы обнимала всех сыновей нашей великой Родины, звала их на подвиг.

Прием этот, простой сценический прием, продиктован всем строем поэмы Гусева о славе. Но вот неожиданно — по крайней мере для нас, людей, помнящих старую постановку, — в спектакле Московского драматического театра мать произносит свою речь, сидя за столом, в кругу семьи, обращаясь только к тем, кто присутствует на сцене. Но ведь ограничить этот монолог «радиусом» семейного стола, построить мизансцену, как на «семейной фотографии», значило лишить все действие взлета, публицистичности, масштабности. Пресловутая мелкая «правдечка» подвела и режиссера и исполнителей и послужила препятствием для сценической реализации большого замысла писателя.

Порой у художников сцены просто не хватает человеческой значительности, внутреннего пафоса для создания большого спектакля, крупной роли. Но иные деятели театра чуть ли не своим символом веры сделали сознательную нивелировку исполнения. Стремясь показать жизнь обычную, повседневную, они намеренно приземляют свое творчество. Боюсь «перехватить», вызвать упреки в театральности, артисты эти прибегают к нарочитому эмоциональному торможению и поэтому все время «недоигрывают». Исполнение сознательно выдерживается в приглушенных тонах.

В такой игре не чувствуется напряженных творческих поисков, в ней все приглажено, приутожено. Отсюда и возникает излишнее внимание актера к мелким деталям и подробностям, к фотографическому копированию жизни. В игре, не согретой высокой правдой чувств, появляются признаки сценического натурализма — метода, не свойственного советским художникам!

Стремление некоторых актеров к соблю-

дению на сцене только бытового правдоподобия приводит к нарочито небрежному обращению с таким могучим союзником актерского творчества, как слово.

Русский театр выдвинул замечательных художников слова. Немирович-Данченко говорил (и мысль его следует вспоминать почаще!), что нужно отливать в слово все то, что мы называем переживанием.

Как бы хорошо актер ни прочувствовал свою роль, какими бы искренними ни казались его переживания, но если он не доносит до зрителя слово, смысл фразы, все его старания остаются по ту сторону рампы... Вот почему невольностораживаясь, когда со сцены доносится приглушенное слово актера, кокетливо размениваемое им на мелкое житейское правдоподобие и копировку «комнатных интонаций».

В то же время можно привести много примеров великолепного обращения со словом артистов советского театра, утверждающих этим великую традицию русских мастеров сцены. М. Бабанова в роли Офелии — какой великолепный, кружевной рисунок роли, сколько изящества, внутреннего трепета, сценического обаяния! А как хорошо разработана вся партитура, сколько великолепных переходов, как точно звучит каждая фраза, каждая интонация! Красота слова здесь не служит самоцелью, она призвана точно выполнять свое назначение: раскрывать образ. И сколько же труда, творческой энергии, речевой техники чувствуется за этим словесным богатством!

В этом же спектакле роль Офелии играет и молодая актриса Г. Анисимова. Она сохраняет те же мизансцены, тот же общий рисунок роли, те же внутренние переходы. В исполнении Анисимовой много сценического трепета, внешней грации, юной пылкости... Но молодая актриса недостаточно бережно обращается со словом. Порой текст просто не доходит до зрительного зала, слово, точно раненое, падает возле самой рампы, актриса не доносит глубину шекспировской мысли, ее силу и остроту.

Правда, работа Анисимовой в целом не вызывает особой тревоги — не то, что работы других молодых актеров. Наблюдая игру некоторых начинающих артистов, буквально изумляешься вялому, скучному и бездейственному исполнению. Играют будто неохотно, подают текст невнятно, демонстрируют какую-то однообразную и

невыразительную пластику, и хуже всего, что сами-то они считают, что играют вполне правильно, вполне грамотно, «по системе Станиславского». С менторской назидательностью жонглируя терминами «системы», подобные актеры уверяют, что они-то именно и есть самые правверные последователи и проводники идей великого реформатора сцены.

Станиславский в своих высказываниях предостерегал от механического следования букве «системы», а мы, актеры, нерешительно используем его указания узкологматически. Так рождается «академическая сухость» постановок, которые не удовлетворяют зрителя.

Самым лучшим комментатором «системы» является ее создатель Станиславский. Разве его сценические шедевры — образы Сатина, Крутицкого, Штокмана, постановки «Горячее сердце», «Мертвые души», «Безумный день, или Женитьба Фигаро» не являются великолепным комментарием к «системе»? Разве не разрешают они многие вопросы, возникающие при ее толковании?

Тем, кто бездумно утверждает на сцене много мхатовские, штампованные «полутон», не мешало бы вспомнить не только глубочайшие по своему содержанию, но и ярчайшие по своей театральной форме образы, созданные гением Станиславского, в которых правда жизни выражалась с такой яркостью и остротой.

Есть, вероятно, много причин — и весьма серьезных, — порождающих скучные спектакли, но сегодня мне хотелось бы заострить внимание на том, что мы, советские художники сцены, еще не в полную меру своих сил выполняем свой долг перед зрителем. Об этом нам следует серьезно, глубоко и взволнованно думать. Мы обязаны создавать спектакли большой впечатляющей силы, создавать образы огромной выразительности и страстности. Нет сомнения, советские актеры обладают для этого богатейшими творческими возможностями. Дело за тем, чтобы эти возможности были использованы полностью.

С. МЕЖИНСКИЙ,
народный артист РСФСР.

«СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА»

20 сентября 1955 г.

3 стр.