

ИСКУССТВО
ВЫСОКОЙ ТРАГЕДИИС. МЕЖИНСКИЙ,
народный артист РСФСР

Слова Маяковского о том, что нам нужно больше поэтов «хороших и разных», применимы не только к поэзии. Шедное многообразие жанров — признак силы, гармонического развития любого вида искусства.

Трагедия завоевывает сердца зрителей одухотворенным изображением правды жизни, высокими взлетами творческой фантазии, полноудием чувств, глубиной и искренностью переживаний. Напоминать обо всех этих общезвестных вещах приходится потому, что за последнее время из богатого арсенала театральных жанров высокая трагедия стала исчезать, занавес театра все реже и реже раздвигается для показа ее вдохновенных образов. Возникает ощущение, что театры утратили вкус к постановке трагедийных спектаклей, а актеры и режиссеры — умение играть в высокой трагедии.

И вот появился «Гамлет»... В режиссерском решении охлоковского спектакля особенно радует гармоническое сочетание глубокой поэтической мысли с красочной, поистине театральной формой. Большой и заслуженный успех Евгения Самойлова — это результат органического проникновения актера в психологию образа в сочетании со всесторонне развитой актерской техникой (без высокой техники абсолютно невозможно создание этой труднейшей роли).

Но постановка «Гамлета» Театром имени Маяковского приобретает сейчас особый интерес еще и потому, что она во всей широте ставит проблему советского трагедийного спектакля. Этот интересный шекспировский спектакль, взволновав и обрадовав в главном, одновременно заставил задуматься над тем, какие трудности возникают при воплощении трагедии.

Отсутствие у актеров сценической оду-

хотворенности часто сочетается с недостаточностью мастерства. Это и является большим препятствием к созданию образов, проникнутых высокой патетикой. Отсутствие или ограниченность средств, необходимых для сценического выражения больших и глубоких человеческих чувств, — некоторые черты эмоционального оскудения — мы наблюдали даже у некоторых известных исполнителей. Даже актеры, очень хорошие и опытные, но недостаточно натренированные на ролях большого звучания, порой не в состоянии бывают сделать «скачок» из бытовых ролей в роль трагедийного плана.

«Гибель эскадры» в Театре Советской Армии и «Цюй Юань» в Театре имени Ермоловой — спектакли, во многом интересные разработанные постановщиками. Есть в них и несомненные артистические удачи. Общей же их чертой является то, что в то время как бытовая сторона ролей разработана большинством исполнителей тщательно, сочно и в хорошей сценической манере, другие места в этих же ролях выглядят гораздо менее убедительно, а порой и вовсе неудачно. Как правило же, эти места оказываются именно кульминационными, требующими высокого актерского темперамента. В эти мгновения актерам явно не хватает силы эмоционального воздействия. Они не в состоянии подняться до высот подлинно трагического звучания.

В спектакле, повествующем о судьбе великого китайского поэта Цюй Юаня, заняты хорошие, опытные актеры, занята талантливая молодежь. Исполнитель центральной роли Ф. Корчагин — интересный актер, создавший на сцене Театра имени Ермоловой запоминающиеся образы, к примеру — образ Протасова в «Детях солнца». Но отсутствие систематической работы над

трагедийными ролями не могло не сказаться на общем тоне его исполнения роли Цюй Юаня. Если в бытовых, лирических сценах артист находит верные тона, то в сильных местах пьесы, требующих огромного сценического темперамента, сценической экспрессии, ему явно не хватает трагедийной мощи. В особенности это сказалось в кульминационных местах спектакля, дающих актеру великолепные возможности для раскрытия темперамента: в сцене ареста, в храме, в последней картине и т. д. Участвующая в этой постановке молодая способная актриса И. Киселева, так тепло и содержательно сыгравшая в свое время Лену Журину в пьесе «Счастье» Павленко, также не нашла в себе достаточно эмоциональной силы, чтобы в полную меру раскрыть образ преданной служанки в пьесе «Цюй Юань». И здесь просчеты исполнения тоже особенно проявились как раз в наиболее сильных местах роли.

Я не боюсь сказать — актеры разучились играть трагедию, так же как режиссеры — ставить, а драматурги писать пьесы, построенные на событиях трагических. Вспомните, создана ли за последнее время хоть одна пьеса, о которой мы с полной ответственностью сказали бы: да, это действительно трагедия! Нет и спектаклей, прославляющих величие подвига, воссоздающих образы наших героев, сильных и сильных, пусть и поставленных порой в положения трагические. В этом проявляется какая-то своеобразная робость художников. Словно не может быть в жизни советского человека, словно не было в истории нашей Родины событий трудных и сложных, рождавших тем не менее чувства самые патетические, порывы страстные и глубокие. Не отголоски ли пресловутой теории бесконфликтности порождают эту боязнь, которой давно пора положить предел!.. Зрители ждут от авторов пьес, от актеров — характеров мощных, сложных, волевых и темпераментных.

Лишь создавая искусство больших мыслей и чувств, правдивое в самом высоком значении этого слова, искусство, глубоко раскрывающее богатый душевный мир нашего современника, смогут работники сцены с успехом решать серьезные задачи,

стоящие перед ними, и прежде всего задачу воспитания советских людей в духе идей коммунизма.

Душой трагедийной школы русского актерского искусства, ее лучшей традицией всегда было чувство высокой гражданственности. Она питалась высокими человеческими идеалами. Именно поэтому она имела глубочайшее общественное значение. Утверждение прекрасных идей человечности — вот что воодушевляло творчество трагических актеров, вот что придавало их искусству страстный, боевой, жизнеутверждающий характер.

Народность и публицистичность, простота и искренность переживаний, глубочайшая сценическая правда, яркость и цельность чувств — таковы отличительные черты русской трагедийной школы. Вот чем так щедро были одарены лучшие трагические актеры русского театра. Вспомним пламенного Александра Остужева, его изумительные сценические создания — Отелло, Уриэль Агоста.

Но в последнее время актерам часто не хватает опыта по созданию трагедийных, патетических характеров, а яркая романтическая приподнятость (давно пора перестать чуждаться этого слова) подменяется иногда невнятным сценическим бормотанием. А ведь в советском театре многие великолепные актерские дарования щедро проявились именно в ролях трагедийного плана!

Пьеса Гауптмана «Перед заходом солнца» — психологическая драма, но в некоторых моментах ее драматизм достигает большой патетической силы. Это дало возможность М. Астангову, играющему роль Маттиаса Клаузена, добиться во многих местах своей роли подлинно трагического звучания.

В начале пьесы, когда Маттиас — Астангов со скромным достоинством принимает юбилейные поздравления, ничто как будто не предвещает в этом сдержанном, спокойном человеке бурных порывов души. Но вот дети Клаузена — люди чопорные и высокомерные — грубо оскорбляют юную Инген Петерс, и в душе Маттиаса вспыхивает гнев: его охватывает бурная ярость, он доходит до иступления, поняв,

что за ханжеским поведением его детей скрываются алчность, корыстолюбие, боязнь потерять наследство. Сокрушающий вихрь мыслей, чувств, переживаний Маттиаса великолепно передает Астангов, и здесь нет тени актерской внешней экзальтации, искусственного нагнетания темперамента. Легко и широко играет Астангов эти сцены, и очень часто в них вспыхивают истинно трагедийные ноты.

Недавно в Театре имени Моссовета прошли гастроли осетинского артиста Тхапсаева. Он играл Отелло. Счастливо избегнув внешней театральности, напыщенной декламационности и бесцельной красоты жестов, Тхапсаев создал простой, ясный и глубоко человеческий образ.

Отелло — Тхапсаев доверчив, нежен и мягок с Дездемоной, доверчив к людям. Это большое чистое дитя — жертва человеческого эгоизма. Интонации легкие и прозрачные, своеобразная, без тени позировки, грация движений, пластичность сочетаются у исполнителя с ярким темпераментом, с безупречной достоверностью подлинно трагических переживаний. Тхапсаев убедителен и в минуты тихих раздумий, и в сценах лирических, но правда его переживаний потрясает больше всего именно во второй половине спектакля, где игра его достигает истинно трагедийных высот.

Тхапсаев играл на родном осетинском языке, но все самые глубокие переживания мавра, все самые тончайшие движения души Отелло, переданные Тхапсаевым с подкупающей искренностью и подлинным артистизмом, были понятны московскому зрителю. Такова сила подлинного искусства.

Прекрасно проводит Тхапсаев сцену с платком. Ощувив в своей руке платок, подаренный им Дездемоне, пропажа которого вызвала у него такое мучительное подозрение в измене, Отелло испытывает прилив невыразимой радости. Сколько искреннего, неподдельного, восторженного счастья отразилось на измученном лице Отелло — Тхапсаева: все домыслы Яго ложны, чудовищны. Платок в смуглой руке Отелло, и он сжимает его все крепче и крепче, как вновь обретенное, лучезарное

счастье. Но как меняется лицо Тхапсаева — Отелло, когда он увидел, что это не тот платок. Улыбка, озарившая лицо Отелло, мгновенно исчезла; болезненно вздрогнув, он роняет платок, как будто его пронзил смертельный укус ядовитой змеи...

Примеры актерских достижений, исполненных работ, принесших новые победы трагедийной сцене, можно легко умножить. И все же, как ни грустно в этом сознаваться, они единичны. А ведь, казалось бы, трагическая роль, полная высоких и вдохновенных переживаний, должна манить советского актера, и он должен ждать радостной и взволнованной встречи с ней, стремиться отдать ей самые лучшие порывы своей души.

Работа над трагедийным образом требует большой подготовки, большой затраты душевных сил, но это неизбежно связано с раскрытием доселе не известных граней в творчестве художника, обогащением его таланта. К своим новым ролям (даже не трагическим) актер придет после работы над такой ролью выросшим, окрепшим, творчески возмужавшим, духовно более зрелым. Это произойдет не только потому, что создание героического характера требует новых, более ярких сценических средств; важно еще и то, что на подступах к трагедийной роли актер обостренно ощущает ту внутреннюю ответственность за создание образа, которую он берет на себя. Успех во многом зависит от духовной мощи самого художника. Только в том случае, когда актер живет одной жизнью с народом, когда он творит во имя передовых идей современности, высоких целей, благородных стремлений, он может увлечь зрительный зал. Раскрытие и воплощение советскими актерами трагических образов может и должно поднять трагедию на новую высоту.

Прочтя трагедию по-новому — «нынешними очами», наш театр сделает ее вдохновенной спутницей советских людей, соучастницей в строительстве нового искусства, нового человека, нового общества.

«СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА»

10 мая 1955 г.

3 стр.

ИСКУССТВО
ВЫСОКОЙ ТРАГЕДИИ

Слова Маяковского о том, что нам нужно больше поэтов «хороших и разных», применимы не только к поэзии. Шедрое многообразие жанров — признак силы, гармонического развития любого вида искусства.

Трагедия завоевывает сердца зрителей одухотворенным изображением правды жизни, высокими взлетами творческой фантазии, полноводием чувств, глубиной и искренностью переживаний. Напоминать обо всех этих общеизвестных вещах приходится потому, что за последнее время из богатого арсенала театральных жанров высокая трагедия стала исчезать, занавес театра все реже и реже раздвигается для показа ее вдохновенных образов. Возникает ощущение, что театры утратили вкус к постановке трагедийных спектаклей, а актеры и режиссеры — умение играть в высокой трагедии.

И вот появился «Гамлет»... В режиссерском решении охлопковского спектакля особенно радует гармоническое сочетание глубокой поэтической мысли с красочной, поистине театральной формой. Большой и заслуженный успех Евгения Самойлова — это результат органического проникновения актера в психологию образа в сочетании со всесторонне развитой актерской техникой (без высокой техники абсолютно невозможно создание этой труднейшей роли).

Но постановка «Гамлета» Театром имени Маяковского приобретает сейчас особый интерес еще и потому, что она во всей широте ставит проблему советского трагедийного спектакля. Этот интересный спектакль, взволновав и обрадовав в основном, одновременно заставил задуматься над тем, какие трудности возникают при воплощении трагедии.

Отсутствие у актеров сценической оду-

С. МЕЖИНСКИЙ,
народный артист РСФСР

хотворенности часто сочетается с недостаточностью мастерства. Это и является большим препятствием к созданию обра-

зов, проникнутых высокой патетикой. Отсутствие или ограниченность средств, необходимых для сценического выражения больших и глубоких человеческих чувств, — некоторые черты эмоционального оскудения — мы наблюдали даже у некоторых известных исполнителей. Даже актеры, очень хорошие и опытные, но недостаточно натренированные на ролях большого звучания, порой не в состоянии бывают сделать «скачок» из бытовых ролей в роль трагедийного плана.

«Гибель эскадры» в Театре Советской Армии и «Цюй Юань» в Театре имени Ермоловой — спектакли, во многом интересно разработанные постановщиками. Есть в них и несомненные артистические удачи. Общей же их чертой является то, что в то время как бытовая сторона ролей разработана большинством исполнителей тщательно, сочно и в хорошей сценической манере, другие места в этих же ролях выглядят гораздо менее убедительно, а порой и вовсе неудачно. Как правило же, эти места оказываются именно кульминационными, требующими высокого актерского темперамента. В эти мгновения актерам явно не хватает силы эмоционального воздействия. Они не в состоянии подняться до высот подлинно трагического звучания.

В спектакле, повествующем о судьбе великого китайского поэта Цюй Юаня, заняты хорошие, опытные актеры, занята талантливая молодежь. Исполнитель центральной роли Ф. Корчагин — интересный актер, создавший на сцене Театра имени Ермоловой запоминающиеся образы, к примеру — образ Протасова в «Детях солнца». Но отсутствие систематической работы над

трагедийными ролями не могло не сказаться на общем тоне его исполнения роли Цюй Юаня. Если в бытовых, лирических сценах артист находил верные тона, то в сильных местах пьесы, требующих огромного сценического темперамента, сценической экспрессии, ему явно не хватает трагедийной мощи. В особенности это сказалось в кульминационных местах спектакля, дающих актеру великолепные возможности для раскрытия темперамента: в сцене ареста, в храме, в последней картине и т. д. Участвующая в этой постановке молодая способная актриса И. Киселева, так тепло и содержательно сыгравшая в свое время Лену Журину в пьесе «Счастье» Павленко, также не нашла в себе достаточно эмоциональной силы, чтобы в полную меру раскрыть образ преданной служанки в пьесе «Цюй Юань». И здесь просчеты исполнения тоже особенно проявились как раз в наиболее сильных местах роли.

Я не боюсь сказать — актеры разучились играть трагедию, так же как режиссеры — ставить, а драматурги писать пьесы, построенные на событиях трагических. Вспомните, создана ли за последнее время хоть одна пьеса, о которой мы с полной ответственностью сказали бы: да, это действительно трагедия! Нет и спектаклей, прославляющих величие подвига, воссоздающих образы наших героев, славных и сильных, пусть и поставленных порой в положения трагические. В этом проявляется какая-то своеобразная робость художников. Слово не может быть в жизни советского человека, словно не было в истории нашей Родины событий трудных и сложных, рождавших тем не менее чувства самые патетические, порывы страстные и глубокие. Не отголоски ли пресловутой теории бесконфликтности порождают эту боязнь, которой давно пора положить предел! Зрители ждут от авторов пьес, от актеров — характеров мощных, сложных, волевых и темпераментных.

Лишь создавая искусство больших мыслей и чувств, правдивое в самом высоком значении этого слова, искусство, глубоко раскрывающее богатый душевный мир нашего современника, смогут работники сцены с успехом решать серьезные задачи,

стоящие перед ними, и прежде всего задачу воспитания советских людей в духе идей коммунизма.

Душой трагедийной школы русского актерского искусства, ее лучшей традицией всегда было чувство высокой гражданственности. Она питалась высокими человеческими идеалами. Именно поэтому она имела глубочайшее общественное значение. Утверждение прекрасных идей человечности — вот что воодушевляло творчество трагических актеров, вот что придавало их искусству страстный, боевой, жизнеутверждающий характер.

Народность и публицистичность, простота и искренность переживаний, глубочайшая сценическая правда, яркость и цельность чувств — таковы отличительные черты русской трагедийной школы. Вот чем так щедро были одарены лучшие трагические актеры русского театра. Вспомним пламенного Александра Остужева, его изумительные сценические создания — Отелло, Уриэль Агоста.

Но в последнее время актерам часто не хватает опыта по созданию трагедийных, патетических характеров, а яркая романтическая приподнятость (давно пора перестать чуждаться этого слова) подменяется иногда невнятным сценическим бормотанием. А ведь в советском театре многие великолепные актерские дарования щедро проявились именно в ролях трагедийного плана!

Пьеса Гауптмана «Перед заходом солнца» — психологическая драма, но в некоторых моментах ее драматизм достигает большой патетической силы. Это дало возможность М. Астангову, играющему роль Маттиаса Клаузена, добиться во многих местах своей роли подлинно трагического звучания.

В начале пьесы, когда Маттиас — Астангов со скромным достоинством принимает юбилейные поздравления, ничто как будто не предвещает в этом сдержанном, спокойном человеке бурных порывов души. Но вот дети Клаузена — люди чопорные и высокомерные — грубо оскорбляют юную Инкен Петерс, и в душе Маттиаса вспыхивает гнев: его охватывает бурная ярость, он доходит до иступления, поняв,

что за ханжеским поведением его детей скрываются алчность, корыстолюбие, боязнь потерять наследство. Сокрушающий вихрь мыслей, чувств, переживаний Маттиаса великолепно передает Астангов, и здесь нет тени актерской внешней экзальтации, искусственного нагнетания темперамента. Легко и широко играет Астангов эти сцены, и очень часто в них слышатся истинно трагедийные ноты.

Недавно в Театре имени Моссовета прошли гастроли осетинского артиста Тхалсаева. Он играл Отелло. Счастливо избежав внешней театральности, напыщенности декламационности и бесцельной красоты жестов, Тхалсаев создал простой, ясный и глубоко человеческий образ.

Отелло — Тхалсаев доверчив, нежен и мягок с Дездемоной, доверчив к людям. Это большое чистое дитя — жертва человеческой ненавистничества. Интонации легкие и прозрачные, своеобразная, без тени позировки, грация движений, пластичность сочетаются у исполнителя с ярким темпераментом, с безупречной достоверностью подлинно трагических переживаний. Тхалсаев убедителен и в минуты тихих раздумий, и в сценах лирических, но правда его переживаний потрясает больше всего именно во второй половине спектакля, где игра его достигает истинно трагедийных высот.

Тхалсаев играл на родном осетинском языке, но все самые глубокие переживания мавра, все самые тончайшие движения души Отелло, переданные Тхалсаевым с подкупающей искренностью и подлинным артистизмом, были понятны московскому зрителю. Такова сила подлинного искусства.

Прекрасно проводит Тхалсаев сцену с платком. Ощувив в своей руке платок, подаренный им Дездемоне, пропаша которого вызвала у него такое мучительное подозрение в измене, Отелло испытывает прилив невыразимой радости. Сколько искреннего, неподдельного, восторженного счастья отразилось на измученном лице Отелло — Тхалсаева: все домыслы Яго ложны, чудовищны. Платок в смуглой руке Отелло, и он сжимает его все крепче и крепче, как вновь обретенное, дучезарное

счастье. Но как меняется лицо Тхалсаева — Отелло, когда он увидел, что это не тот платок. Улыбка, озарившая лицо Отелло, мгновенно исчезла; болезненно вздрагнув, он роняет платок, как будто его пронзил смертельный укус ядовитой змеи...

Примеры актерских достижений, исполнителей работ, принесших новые победы трагедийной сцене, можно легко умножить. И все же, как ни грустно в этом сознаваться, они единичны. А ведь, казалось бы, трагическая роль, полная высоких и вдохновенных переживаний, должна манить советского актера, и он должен ждать радостной и взволнованной встречи с ней, стремиться отдать ей самые лучшие порывы своей души.

Работа над трагедийным образом требует большой подготовки, большой затраты душевных сил, но это неизбежно связано с раскрытием доселе не известных граней в творчестве художника, обогащением его таланта. К своим новым ролям (даже не трагическим) актер придет после работы над такой ролью выросшим, окрепшим, творчески возмужавшим, духовно более зрелым. Это произойдет не только потому, что создание героического характера требует новых, более ярких сценических средств; важно еще и то, что на подступах к трагедийной роли актер обостренно ощущает ту внутреннюю ответственность за создание образа, которую он берет на себя. Успех во многом зависит от духовной мощи самого художника. Только в том случае, когда актер живет одной жизнью с народом, когда он творит во имя переломных идей современности, высоких целей, благородных стремлений, он может увлечь зрительный зал. Раскрытие и воплощение советскими актерами трагических образов может и должно поднять трагедию на новую высоту.

Прочтя трагедию по-новому — «нынешними очами», наш театр сделает ее вдохновенной спутницей советских людей, соучастницей в строительстве нового искусства, нового человека, нового общества.

«СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА»

10 мая 1955 г.

3 стр.

ИСКУССТВО ВЫСОКОЙ ТРАГЕДИИ

С. МЕЖИНСКИЙ,
народный артист РСФСР

◇

◇

Слова Маяковского о том, что нам нужно больше поэтов «хороших и разных», применимы не только к поэзии. Щедрое многообразие жанров — признак силы, гармонического развития любого вида искусства.

Трагедия завоевывает сердца зрителей одухотворенным изображением правды жизни, высокими взлетами творческой фантазии, полноводием чувств, глубиной и искренностью переживаний. Напоминать обо всех этих общеизвестных вещах приходится потому, что за последнее время из богатого арсенала театральных жанров высокая трагедия стала исчезать, занавес театра все реже и реже раздвигается для показа ее вдохновенных образов. Возникает ощущение, что театры утратили вкус к постановке трагедийных спектаклей, а актеры и режиссеры — умение играть в высокой трагедии.

И вот появился «Гамлет»... В режиссерском решении охлопковского спектакля особенно радует гармоническое сочетание глубокой поэтической мысли с красочной, поистине театральной формой. Большой и заслуженный успех Евгения Самойлова — это результат органического проникновения актера в психологию образа в сочетании со всесторонне развитой актерской техникой (без высокой техники абсолютно невозможно создание этой труднейшей роли).

Но постановка «Гамлета» Театром имени Маяковского приобретает сейчас особый интерес еще и потому, что она во всей широте ставит проблему советского трагедийного спектакля. Этот интересный шекспировский спектакль, взволновав и обрадовав в главном, одновременно заставил задуматься над тем, какие трудности возникают при воплощении трагедии.

Отсутствие у актеров сценической оду-

хотворенности часто сочетается с недостаточностью мастерства. Это и является большим препятствием к созданию образов, проникнутых высокой патетикой. Отсутствие или ограниченность средств, необходимых для сценического выражения больших и глубоких человеческих чувств, — некоторые черты эмоционального оскудения — мы наблюдали даже у некоторых известных исполнителей. Даже актеры, очень хорошие и опытные, но недостаточно натренированные на ролях большого звучания, порой не в состоянии бывают сделать «скачок» из бытовых ролей в роль трагедийного плана.

«Гибель эскадры» в Театре Советской Армии и «Цюй Юань» в Театре имени Ермоловой — спектакли, во многом интересно разработанные постановщиками. Есть в них и несомненные артистические удачи. Общей же их чертой является то, что в это время как бытовая сторона ролей разработана большинством исполнителей тщательно, сочно и в хорошей сценической манере, другие места в этих же ролях выглядят гораздо менее убедительно, а порой и вовсе неудачно. Как правило же, эти места оказываются именно кульминационными, требующими высокого актерского темперамента. В эти мгновения актерам явно не хватает силы эмоционального воздействия. Они не в состоянии подняться до высот подлинно трагического звучания.

В спектакле, повествующем о судьбе великого китайского поэта Цюй Юаня, заняты хорошие, опытные актеры, занятая талантливая молодежь. Исполнитель центральной роли Ф. Корчагин — интересный актер, создавший на сцене Театра имени Ермоловой запоминающиеся образы, к примеру — образ Протасова в «Детях солнца». Но отсутствие систематической работы над

трагедийными ролями не могло не сказаться на общем тоне его исполнения роли Цюй Юаня. Если в бытовых, лирических сценах артист находит верные тона, то в сильных местах пьесы, требующих огромного сценического темперамента, сценической экспрессии, ему явно не хватает трагедийной мощи. В особенности это сказалось в кульминационных местах спектакля, дающих актеру великолепные возможности для раскрытия темперамента: в сцене ареста, в храме, в последней картине и т. д. Участвующая в этой постановке молодая способная актриса И. Киселева, так тепло и содержательно сыгравшая в свое время Лену Журину в пьесе «Счастье» Павленко, также не нашла в себе достаточно эмоциональной силы, чтобы в полную меру раскрыть образ преданной служанки в пьесе «Цюй Юань». И здесь просчеты исполнения тоже особенно проявились как раз в наиболее сильных местах роли.

Я не боюсь сказать — актеры разучились играть трагедию, так же как режиссеры — ставить, а драматурги писать пьесы, построенные на событиях трагических. Вспомните, создана ли за последнее время хоть одна пьеса, о которой мы с полной ответственностью сказали бы: да, это действительно трагедия! Нет и спектаклей, прославляющих величие подвига, воссоздающих образы наших героев, славных и сильных, пусть и поставленных порой в положения трагические. В этом проявляется какая-то своеобразная робость художников. Словно не может быть в жизни советского человека, словно не было в истории нашей Родины событий трудных и сложных, рождавших тем не менее чувства самые патетические, порывы страстные и глубокие. Не отголоски ли пресловутой теории бесконфликтности порождают эту боязнь, которой давно пора положить предел!.. Зрители ждут от авторов пьес, от актеров — характеров мощных, сложных, волевых и темпераментных.

Лишь создавая искусство больших мыслей и чувств, правдивое в самом высоком значении этого слова, искусство, глубоко раскрывающее богатый душевный мир нашего современника, смогут работники сцены с успехом решать серьезные задачи,

стоящие перед ними, и прежде всего задачу воспитания советских людей в духе идей коммунизма.

Душой трагедийной школы русского актерского искусства, ее лучшей традицией всегда было чувство высокой гражданственности. Она питалась высокими человеческими идеалами. Именно поэтому она имела глубочайшее общественное значение. Утверждение прекрасных идей человечности — вот что воодушевляло творчество трагических актеров, вот что придавало их искусству страстный, боевой, жизнеутверждающий характер.

Народность и публицистичность, простота и искренность переживаний, глубочайшая сценическая правда, яркость и цельность чувств — таковы отличительные черты русской трагедийной школы. Вот чем так щедро были одарены лучшие трагические актеры русского театра. Вспомним пламенного Александра Остужева, его изумительные сценические создания — Отелло, Уриэль Агоста.

Но в последнее время актерам часто не хватает опыта по созданию трагедийных, патетических характеров, а яркая романтическая приподнятость (давно пора перестать чуждаться этого слова) подменяется иногда невнятным сценическим бормотанием. А ведь в советском театре многие великолепные актерские дарования щедро проявились именно в ролях трагедийного плана!

Пьеса Гауптмана «Перед заходом солнца» — психологическая драма, но в некоторых моментах ее драматизм достигает большой патетической силы. Это дало возможность М. Астангову, играющему роль Маттиаса Клаузена, добиться во многих местах своей роли подлинно трагического звучания.

В начале пьесы, когда Маттиас — Астангов со скромным достоинством принимает юбилейные поздравления, ничто как будто не предвещает в этом сдержанном, спокойном человеке бурных порывов души. Но вот дети Клаузена — люди чопорные и высокомерные — грубо оскорбляют юную Инген Петерс, и в душе Маттиаса вспыхивает гнев: его охватывает бурная ярость, он доходит до иступления, поняв,

что за ханжеским поведением его детей скрываются алчность, корыстолюбие, боязнь потерять наследство. Сокрушающий вихрь мыслей, чувств, переживаний Маттиаса великолепно передает Астангов, и здесь нет тени актерской внешней экзальтации, искусственного нагнетания темперамента. Легко и широко играет Астангов эти сцены, и очень часто в них вспыхивают истинно трагедийные ноты.

Недавно в Театре имени Моссовета прошли гастроли осетинского артиста Тхапсаева. Он играл Отелло. Счастливо избегнув внешней театральности, напыщенной декламационности и беспечной красоты жестов, Тхапсаев создал простой, ясный и глубоко человеческий образ.

Отелло — Тхапсаев доверчив, нежен и мягок с Дездемоной, доверчив к людям. Это большое чистое дитя — жертва человеческого ненавистничества. Интонации легкие и прозрачные, своеобразная, без тени позировки, грация движений, пластичность сочетаются у исполнителя с ярким темпераментом, с безупречной достоверностью подлинно трагических переживаний. Тхапсаев убедителен и в минуты тихих раздумий, и в сценах лирических, но правда его переживаний потрясает больше всего именно во второй половине спектакля, где игра его достигает истинно трагедийных высот.

Тхапсаев играл на родном осетинском языке, но все самые глубокие переживания мавра, все самые тончайшие движения души Отелло, переданные Тхапсаевым с подкупающей искренностью и подлинным артистизмом, были понятны московскому зрителю. Такова сила подлинного искусства.

Прекрасно проводит Тхапсаев сцену с платком. Ощувив в своей руке платок, подаренный им Дездемоне, пропажа которого вызвала у него такое мучительное подозрение в измене, Отелло испытывает прилив невыразимой радости. Сколько искреннего, неподдельного, восторженного счастья отразилось на измученном лице Отелло — Тхапсаева: все домыслы Яго ложны, чудовищны. Платок в смуглой руке Отелло, и он сжимает его все крепче и крепче, как вновь обретенное, лучезарное

счастье. Но как меняется лицо Тхапсаева — Отелло, когда он увидел, что это не тот платок. Улыбка, озарившая лицо Отелло, мгновенно исчезла; болезненно вздрогнув, он роняет платок, как будто его пронзил смертельный укус ядовитой змеи...

Примеры актерских достижений, исполнителем работ, принесших новые победы трагедийной сцене, можно легко умножить. И все же, как ни грустно в этом сознаваться, они единичны. А ведь, казалось бы, трагическая роль, полная высоких и вдохновенных переживаний, должна манить советского актера, и он должен ждать радостной и взволнованной встречи с ней, стремиться отдать ей самые лучшие порывы своей души.

Работа над трагедийным образом требует большой подготовки, большой затраты душевных сил, но это неизбежно связано с раскрытием доселе не известных граней в творчестве художника, обогащением его таланта. К своим новым ролям (даже не трагическим) актер придет после работы над такой ролью выросшим, окрепшим, творчески возмужавшим, духовно более зрелым. Это произойдет не только потому, что создание героического характера требует новых, более ярких сценических средств; важно еще и то, что на подступах к трагедийной роли актер остробно ощущает ту внутреннюю ответственность за создание образа, которую он берет на себя. Успех во многом зависит от духовной мощи самого художника. Только в том случае, когда актер живет одной жизнью с народом, когда он творит во имя передовых идей современности, высоких целей, благородных стремлений, он может увлечь зрительный зал. Раскрытие и воплощение советскими актерами трагических образов может и должно поднять трагедию на новую высоту.

Прочтя трагедию по-новому — «нынешними очами», наш театр сделает ее вдохновенной спутницей советских людей, соучастницей в строительстве нового искусства, нового человека, нового общества.

«СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА»

10 мая 1955 г. 3 стр.