

МИНИМУМ И МАКСИМУМ ТВОРЧЕСТВА

гая способность, нуждается в постоянной тренировке.

ВОЗМОЖНО, что заметки эти будут носить характер не сколько односторонний. Автору их не столько хочется говорить о репертуаре, о пьесах, сколько о делах сугубо театральных, о сценическом искусстве в его чистом, так сказать, виде. Конечно, до конца отделить одно от другого не удастся — связь тут неразоржима, но ведь режиссер от режиссера, актер от актера, театр от театра отличаются не только тем, что ставят. Речь о другом. Можно в «Бесприданнице» пройти незамеченной (так случилось в театре Ленинского комсомола), а можно заставить говорить о себе в роли Терентия Бублика во мхатовском «Платоне Кречете».

А ведь роль не из тех, что портятся, совсем не из тех. Однако контакт между Михаилом Яншиным и зрительным залом устанавливается сразу же, едва его герой, скинув с лица газету (он вздремнул, ожидая хозяйина дома), произносит свои первые реплики. Конечно, поначалу тут секрет только в яншинском обаянии. Какому актеру (из мхатовских особенно) зал так охотно простил бы легкий, с лоскостом хрип — явно на публику. Но Яншин умеет делать это как-то очень изящно, что ли: сидит на диване, громко сопит, и невольно проникаешься симпатией к этому грузному чудачу, заснувшему в гостях. Ну, а потом чудач встает, перебарывается самими обыденными репликами с присутствующими и хозяйкой дома, и при этом смотрит на вас умными, добрыми глазами. Все — роль сделана.

Конечно, как театровед, автор обязан отметить, что потом будут нюансы, оттенки, и образ раскроется во всей его глубине, но все это будет потом и, главное, будет лишь приятным добавлением к основному. А основное актер сумел выделить сразу же — не столько броско, сколько явно и определенно. Яншин тут даже и полемичен. Слово забываю о скрупулезной бытовой точности в обрисовке героя, он стремится прежде всего утвердить его духовное начало. Стремится убедить нас в том, что сердца, которые выслушал его герой, он выслушал любя и сострадая. В этом он нас и убеждает, а то, что актер мог наложить грим на свое лицо и сделать его усталым, мог одеться не так отглаженно — все это в данном случае кажется нам и не таким обязательным, хотя посе-

тители мхатовских спектаклей к бытовой точности привыкли.

Но вот парадокс. Молодой Н. Алексеев, играющий хирурга Кречета, должен по ходу пьесы оперировать больного. Актер моет за сценой руки, надевает белый халат и появляется перед нами в полной боевой готовности. Режиссер и исполнитель старательно подчеркивают эту профессиональную готовность — руки Платона подняты вверх, чтобы ни к чему не прикоснуться, лицо в маске — все, как надо. Но почему-то, когда видишь вот такого нахмуренного, озабоченного Кречета и таких же нахмуренных, озабоченных ассистентов (тоже с вымытыми руками), становится не тревожно, а весело. О пострадавшем забываешь, и думаешь почему-то о том, что во всей этой профессионально-театральной точности больше от ученичества, нежели от искусства. Сцена есть сцена, и никто всерьез не воображает, что вот сейчас Алексеев будет резать человека. Однако надо ведь, чтобы воображали, чтобы думали о жизни и смерти, о судьбе Платона. И, может быть, именно потому, что обо всем этом упрямо не думаешь, начинаешь задавать себе разные вопросы. О старательности, искусстве и ученичестве и о том, что в этом искусстве все-таки много «несообразности». Один сделал все, как надо, — и не получилось, другой как будто бы поступился элементарно-необходимым, обязательным, а весь зал на его стороне и хлопат, и смеется, и верит в доброту, искренность и порядочность старого доктора Терентия Бублика.

Чем все это объяснить и объяснить ли это? Не напишешь же, в самом деле, что Яншин понял свою задачу, уловил «зерно роли», а Н. Алексеев не уловил и не понял. Оба поняли, и постановщик С. Влининков тоже прекрасно разобрался в том, что должен выразить спектакль. Но не слишком ли общо разобрался, не слишком ли общо разобрался? Спектакль защищает одержимых, воюет с равнодушными — это верно, это есть в пьесе А. Корнейчука, но для театра это только начало работы, тот трамплин, от которого нужно оттолкнуться. Так не здесь ли разгадка?

Для М. Яншина все то, что дал Терентию Бублику автор пьесы А. Корнейчук, было отправной точкой, с которой началось его собственное, яншинское, осмысление

образа. И не только образа, но темы, которая в этом образе является протупает. Эта тема — тема русской трудовой интеллигенции с ее определенными нравственными воззрениями, с ее особым отношением к делу, приравнивающим каждодневную работу к служению. Яншинский Терентий Бублик не случайно врач: гуманизм профессии тут полностью совпадает с его внутренней душевной настроенностью. Именно поэтому триумфом Яншина становится его сцена с директором больницы Аркадием (А. Вербицкий), который для пользы дела уговаривает Бублика подмахнуть доносик на Платона. В этой серьезнейшей сцене Яншин, как всегда, хлопотлив, добродушен, чуть ли не простоват, однако в том, как все кончится, никто не сомневается. Правда, А. Вербицкий слишком и сразу «открывает» своего героя, но Яншин этот его актерский «нажим» не принимает и ведет диалог так, как в свое время могли происходить подобные диалоги в жизни.

В. И. Немирович-Данченко говорил о трех правдах театра: правде жизни, социальной правде и правде искусства. Самостоятельность театра, как такового, как раз и заключается в его умении слить воедино все эти три понятия, без каждого из которых искусство сцены, как большое искусство, перестает существовать. Заметьте: если зритель покупает билеты на те спектакли, которые критика признала неважными, и не покупает на те, которые она хвалит, значит, тут есть нечто, чего ей не удалось распознать. И это нечто кроется в духовных потребностях людей, в той роли, которую они — сознательно или бессознательно — отводят искусству. Правда, разные ждут разного, но всегда ждут, всегда на что-то надеются и почти всегда готовы взять от искусства больше, чем предполагали. Так, отдавая, входит театр в жизнь, становясь в свою очередь нужным, дорогим, почитаемым.

Москва с интересом встретила «Доброго человека из Сезуана». Вначале, правда, это был интерес местного значения: школа при театре Вахтангова сыграла на экзамене свой дипломный спектакль — пьесу-притчу Бертольда Брехта. Работа, что называется, прошла. Потом «Доброго человека из Сезуана» видели студенты,

ученые, видели не причастные к тайнам искусства люди, и прием был всюду один. Молодым и их руководителю — артисту театра имени Вахтангова Юрию Любимову — желали всяческих благ и, кроме того, желали не расставаться. Это было больше, чем признание способностей и творческой удачи. Это было признание того, что у выпускников школы есть за душой нечто важное и нужное людям.

Что же помогло студентам одержать несомненную победу? То, что учебная их работа имела ясную, четкую и окрылившую коллектив задачу. Брехт и его пьеса не просто ратовали за счастье: мол, люди, ищите и обрящите. Призыв был страстным, пути борьбы сложными, диалектика жизни выступала во всей ее наглядности. Чтобы воплотить все это на сцене, надо было обрести ту же активность, что и у драматурга. Нужно было вернуться к истокам — к тому, что театр — народное действо, где бедняки-актеры играют перед такой же, как и они, простой, но жаждущей правды и сильных ощущений аудиторией. Из этого и родился спектакль — сильный своей непосредственностью, откровенной связью со зрителем.

Трезвый голос предупреждает: рано выдавать авансы, рано говорить о новом театре — вдруг то, что было, было лишь единичной случайностью? Что ж, это возможно, хотя трудно поверить в случайность там, где налицо важнейшие признаки творчества: большая мысль и одаренность. И еще по одной причине трудно поверить: работа так и брызжет энтузиазмом, увлеченностью, горением. Скажут, а что они без умения, без мастерства? Спросим, а что умение, мастерство, даже талант без них? Что? Дар, оставленный для себя, горький дар, мучающий тех, кто им владеет.

Мы говорим здесь не об отдельных актерах. Театр — искусство коллективное, и, когда речь заходит об энтузиазме, подразумевается атмосфера жизни театрального коллектива в целом. Невероятно, но факт: много лет, едва ли не со «Школы злословия», поставленной до войны, не имел А. Кторов роли, близкой его индивидуальным данностям. И вот — «Милый лжец»! Сочный спектакль, идущий с аншлагом, все охают, ахают, но ведь просто чудо, что сохранил в себе человек жар души, способность к творчеству, которая, как и всякая дру-

гов — пример разительный, но чуть менее разительных сколько угодно. И невольно возникает вопрос — почему? Разве в самом театре не знают того, что видно стороннему глазу? Или не хотят успеха коллеги? Или равнодушные к судьбе товарища, и забвение возможностей театра — все это появляется тогда, когда нет каждодневного сумасшедшего горения, когда творчество превращается в ремесло, когда коллектив живет лишь минимальными задачами профессии.

И тут снова хочется сказать два слова о горении. Разумеется, о таланте и о горении, ибо сколько опускаемый нами, критиками, таланты и есть, для начала, то основное, что отличает творческую личность от нетворческой. Но коль скоро этот дар есть, то в театре необходимо тысячу и одно дополнение к тому, чтобы он рос и развивался.

Ведь это очень обидно, когда идешь на спектакль и заранее делаешь скидку и знаешь, что нужно будет примириться не со сценической условностью, но со сценической бедностью. Конечно, трудно выдержать проверку действительностью, но ведь именно ради этого все, не так ли? Ради этого «Современник», показав три года назад художественному совету «Чудотворную» В. Тендрякова, три года думал и работал над спектаклем. А ведь и тогда Г. Волчек играла Грачиху так, что страшновато становилось от встречи с этим слепым фанатизмом. Да и не только Г. Волчек — многое было талантливо найдено, а потом безжалостно отброшено и снова найдено, и выслушаны советы и замечания, и проделана тьма работы, прежде чем родилась серьезная и заставляющая о многом думать постановка «Без креста!».

А ведь куда проще было бросить это дело и поставить нечто легкое, непритязательное. Но у театра была задача, у него была цель, у него, если хотите, была миссия, и это, осложняя его жизнь в одном, в другом ее бесконечно обогащало. Обогащало самым дорогим — вниманием и доверием зрителей, которые всегда стремятся идти туда, куда действительно стоит идти. Идут на «Милого лжеца» и на «Совесть», идут на «Маскарад» — его недавно с полной отдачей возобновил Ю. Завадский, идут и на спорную «Палубу». Словом, идут туда и на то, где ждет их встреча с правдой и искусством.

Н. ЛОРДКИПАНИДЗЕ.

Известия, 1964, 18 мая.