

В КАБИНЕТЕ у Алексея Попова — выдающегося советского режиссера висел большой портрет Станиславского с надписью: «Милому идейному мечтателю А. Д. Попову». Собственно говоря, в этой надписи заключен, может быть, весь смысл существования художника в искусстве. Настоящий художник — это всегда идейный мечтатель, потому что подлинное искусство всегда связано с большой идеей и с большой человеческой мечтой. Глубина и твердость идейных, гражданских позиций человека, его способность воплощать свои убеждения в мире поэтического воображения и есть собственно природа художника.

Станиславский создал театр, который строился не вокруг отдельных талантливых личностей, а вокруг определенных гражданских и художественных идей и задач. Подбирая труппу для будущего Художественного театра, Константин Станиславский и Владимир Немирович-Данченко отвели кандидатуры многих талантливых актеров, которые не были талантливы человечески. Так на новом этапе была продолжена борьба за идейную принципиальность, этическую и нравственную чистоту русского театра.

Всякое искусство — это не только «проповедь», но и «исповедь». Художник может и должен говорить о самом своем кровном, заветном, страданном. Только тогда он будет интересен и нужен людям.

Сейчас ясно ощущаешь, что зритель в театре хочет понять личность художника, почувствовать ее своеобразие, познать внутренний мир актера, режиссера, любого творца спектакля. Теперь трудно убедить зрителя блестящим и эффектным ремеслом; можно заинтересовать только глубоким человеческим содержанием. Вот почему актеры-трансфор-

маторы, умеющие почти до неузнаваемости скрываться за той или другой театральной маской, гримом, характерностью, гораздо менее интересны и любимы, чем актеры, несущие свою человеческую тему, умеющие в общении искусства раскрывать конкретную подлинность своих мыслей, волнений, не боящиеся поделиться со зрителями самым для себя важным и дорогим.

Интересно проследить, как за последние годы все легче и незаметнее становится грим; почти совсем исчезают наклейки, тол-

мечает, реагирует. Современность театрального искусства он видит и видит прежде всего в степени сценической правды.

Правда, естественность, достоверность — первые признаки современного искусства. Но что же тут нового? Ведь это же всегда, во все времена было в лучших театрах, у лучших актеров. Да, конечно. Но от эпохи к эпохе меняется само представление сценической правды.

Всякий поиск нового всегда встречал не только радость, но и протест, неприятие. Небезынтересно вспомнить, что про Худо-

вседневно почти в каждом театре, в каждом спектакле, а иногда даже в душе одного актера или одного режиссера. Но новое побеждает. Зрители еще по привычке аплодируют «настоящему» дождю или снегу, но глубоко радуются только образу, но этическому решению художника и режиссера. По инерции зрители могут еще награждать овациями актера, эффектно бросившего в зрительный зал патетическую реплику, устроившему многозначительную паузу, сделавшему «театральный» уход или выход; но он уже очень

Искусство режиссера и актера в том и заключается, чтобы воплотить лобой, самый сложный замысел в конкретности напряженного сценического действия.

Режиссер должен уметь помочь актеру построить роль, то есть указать ему наиболее точные, наиболее верные для данной роли и для данной артистической индивидуальности действительные пути.

Талант и мастерство актера заключаются прежде всего в том, чтобы найти действия неповторимые, неожиданные, предельно убедительные для данно-

Может быть, главное достоинство мыслящего современного актера и заключается в умении постигнуть проблематику пьесы и выразить ее на языке простейших, точных, ясно ощутимых сценических действий.

Наша театральная общественность с радостью восприняла то, что во главе нескольких московских театров встали молодые режиссеры — Анатолий Эфрос, Юрий Любимов и другие. Но дело не только в том, что они молоды. Обнадеживает их художественная принципиальность, то, что у них есть определенные творческие убеждения и стремления.

Эфрос как-то сказал, что он мечтает о таком спектакле, который не уступал бы лучшим документальным, хроникальным картинам в смысле жизненной достоверности, подлинности и в то же время был бы театрально образным, вплоть до самой смелой условности формы. И мы видим, как он настойчиво ищет это «волшебное» соединение и уже находит в лучших моментах, в наиболее удачных решениях своих последних спектаклей.

Любимов в «Добром человеке из Сезуана» Бертольта Брехта создает синтетический спектакль: в нем актеры не только искренно живут в «предлагаемых обстоятельствах», но и выразительно поют, ритмично двигаются, умеют не только подлинно «общаться» в диалогах, но и читать обращенный в зрительный зал патетический монолог, владеют искусством пантомимы.

Театр «Современник» интересен органичным сочетанием гражданской публицистичности с бытовым началом, с точно найденной атмосферой времени, быта. Очевидно, именно в этом основное направление поисков молодого театра.

Верится, что все эти и многие другие театры пойдут своим, неповторимым путем, скажут свое слово в искусстве.

Львовский комсомолец, 1966, 5 июля СВОЙ, НЕПОВТОРИМЫЙ ПУТЬ

Борис ЛЬВОВ-АНОХИН,
главный режиссер Московского
драматического театра имени
Станиславского

пинки и парики; все меньше и меньше театральные парикмахеры и гримеры закрывают подлинное лицо человека.

Точно так же и в режиссуре: кондовая добротность бытового правдоподобия или пышность богатого, помпезного зрелища все чаще и чаще уступает место лаконичным поэтическим решениям, которые как бы обнажают и предельно раскрывают режиссерскую мысль, режиссерский замысел.

Сейчас среди работников театра все чаще и чаще говорят и спорят о том, что такое «современный актер», так называемая «современная манера игры». Раньше мы говорили просто: это хороший актер, а это — плохой. Теперь мы говорим: это — современный актер, а это — хороший, яркий, но уже не очень современный.

Но, может быть, понятие «современный актер» интересует только режиссеров и актеров, может быть, зритель никак не реагирует на признаки этой пресловутой «современной манеры»? Нет, за-

жественный театр в свое время говорили: «Простите, но все это не профессионально, серо, там нет ярких личностей, крупных мастеров». Так писали и говорили про молодых Марию Лилину, Ивана Москвина, Ольгу Книппер-Чехову. Когда великая русская актриса Вера Комиссаржевская дебютировала в Александринском театре, об ее исполнении писали: «Правдиво, талантливо, но серо, нетеатрально, неярко». Заключение одного рецензента было таково: «Ни яркого, ни блестящего не было. Была просто хорошая актриса с привычкой к простоте и естественности».

Наше время прекрасно тем, что новое прорастает быстрее и расцветает ярче, чем когда-либо. Но естественно, что поиски и эксперименты не могут казаться бесспорными всем.

Борьба между внешней скромностью нового и самоуверенной «кондовостью» старого идет и сейчас по-

чутко прислушивается к человеку, который на сцене подлинно думает, подлинно действует, хотя, может быть, и говорит «просто», без привычных театральных цезур и нажимов.

Мне кажется, что умение взволновать сдержанностью, возвысить самым простым и достоверным — это и есть умение современного театрального художника. Чем современнее спектакль, тем он точнее в смысле идейного, психологического и театрального решения. Понятие высокой простоты в искусстве неразрывно связано с понятием профессиональной, технологической точности.

Мне кажется интересным и современным тот спектакль, в котором я нахожу наибольшее количество точнейших конкретностей, наибольшее количество законченных действительных решений. Я твердо верю, что современность театра определяется прежде всего психологическая точность поступков,

его характера в данных обстоятельствах.

Очень важно сохранить в работе непосредственный действенный подход к решению каждой частицы сценической жизни. Актер Борис Цуккин очень интересно и смешно рассказывал о том, что, когда после премьеры «Егора Булычева» Максима Горького появились рецензии, в которых очень умно объяснялась социальная и философская глубина его исполнения, он какое-то время не мог играть. Он говорил: «Мой смертельно больной Егор Булычев, преодолевая боль, неистово пляшет потому, что ему нужно раздражить Меланию, привести ее в ярость, отомстить ей за ложь и лицемерие; а мне рецензенты объясняют, что здесь у меня взрыв социального протеста, бунт человека, который «родился не на своей улице». Все это, может быть, и так, но мне не надо об этом думать, мне нужно действовать на сцене; а подобные теоретические рассуждения убивают непосредственность моего поступка».