

# Заметки о режиссуре

Интересы советского актера неотделимы от общественных интересов его народа. Если ученый после XIX съезда партии думает о новом открытии, колхозник — о повышении урожая, стахановец — о новых производственных достижениях, то актер думает о том, какой реальный вклад он может внести в строительство коммунизма. Советскому художнику легко выполнить завет Белинского, утверждавшего, что для выражения в искусстве современных идей «...не нужно принуждать себя, писать на темы, насильствовать фантазию; для этого нужно только быть гражданином, сыном своего общества и своей эпохи, усвоить себе его интересы, слить свои стремления с его стремлениями...».

Но одной самой страстной, самой преданной убежденности все-таки мало. Мало желания раскрыть в своем творчестве идейный смысл происходящих великих событий. Искусство актера — искусство коллективное. Оно находится в прямой и непосредственной зависимости от литературного материала; оно тесно связано с творчеством его партнера; оно определяется, наконец, той режиссерской мыслью, которая направляет действие спектакля.

## 1.

Определяя понятие режиссуры, Станиславский говорил: «Режиссер — это не только тот, кто умеет разобраться в пьесе, посоветовать актерам, как ее играть, кто умеет расположить их на сцене в декорациях, которые ему соорудил художник. Режиссер — это тот, кто умеет наблюдать жизнь и обладает максимальным количеством знаний во всех областях, помимо своих профессионально-театральных».

Едва ли я ошибусь, если скажу, что актер с жадностью ждет от режиссера спектакля не только анализа произведения, не только знакомства с эпохой, в которой относится действие, не только подробного разбора характера, но и выхода в большую жизнь. Режиссеру необходимо умение подвести под будущие создания реальную, достоверную и обильную жизненную почву.

Всем нам, работникам театра, памятен

рассказ Москвина о том, как Немирович-Данченко готовил с ним роль паря Федора. Легко и вместе с тем настойчиво добивался режиссер от молодого актера большой обобщенной правды, почти неосозанно, но последовательно, шаг за шагом, расширял он представления исполнителя об общественном смысле и историческом предназначении его героя. А работа Станиславского с Топорковым над ролью Чичикова? Ведь это же поистине университетский курс режиссерского искусства.

Я вспоминаю, с каким трудом давалась мне лично последняя сцена в «Норе». И. Певцов, который замыслил постановку «Норы», но не успел ее осуществить, и Б. Бабочкин, который ставил спектакль, рассказывали мне об образе Норы очень много. И все-таки даже после того, как вся роль уже стала мне близкой, я никак не могла постичь внутреннего ритма обличительного монолога Норы. Тогда режиссер проследил со мной путь Норы за пределами пьесы. Он нарисовал картину того, куда пойдет Нора, с кем встретится, как будет жить. Он нашел множество ассоциаций в жизни современной мне женщины на Западе. И после того, как я ясно увидела, ощутила, что будущее на стороне Норы, я обрела свободу в сценическом куске, который до тех пор казался мне непреодолимым.

Помню, как трудно приходила я к образу Сони в спектакле «Дядя Ваня». В памяти еще свежи были встречи, впечатления, отложившиеся на дорогах войны (я ездила с фронтовым филиалом Пушкинского театра). Казалось, играть можно только самое близкое, сегодняшнее. А тут вдруг — «Дядя Ваня», образы далекого мира, Соня!

И помню разговор режиссера, который принес мне книгу, где воспроизведены были страницы дневника Зои Космодемьянской. Я прочла выписанные Зоей слова Астрова: «В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли». Зоя слышала в пьесе Чехова голос писателя, верящего в великое предназначение и в прекрасное будущее русского человека. Как-то сразу поняла и ощутила я эту чеховскую мечту, мечту, которой живет Соня.

Я и раньше знала о дневнике Зои, но во-время показанная ассоциация разбудила мысль, встревожила фантазию, определила общественный смысл роли.

Мало и того, чтобы режиссер обладал педагогическим даром, умел тщательно работать с исполнителем. Правда, эти качества абсолютно необходимы; творческая личность актера нередко бывает, как мы говорим, «зажата» и раскрывается постепенно, с трудом, требуя внимательной и осторожной помощи. Но все-таки наше искусство находится на той ступени, где один педагогический дар режиссера не может удовлетворить артиста. Естественно, что актер, который стремится со сцены ответить на актуальные вопросы нашей жизни, хочет не просто хорошо сыграть роль, но и определить свое истинное место в общем идейно-художественном строе спектакля.

Мне не раз приходилось встречать режиссеров, которые превосходно разбирались с каждым актером его роль. Я видела, как от репетиции к репетиции исполнители накапливали множество нужных знаний, верных ощущений, тонких деталей. Все это, сложенное вместе, в конечном счете чрезвычайно обогатило образ, приближало актера к самому зерну его роли. Но потом начинались прогоны спектакля, и роли эти, казалось бы, так хорошо разработанные, угасали от того, что не была найдена яркая и точная форма всего произведения в целом.

Пусть не поймут меня так, что форма спектакля есть нечто самоценное, призванное подчинить себе содержание. Когда я говорю о четкости постановочного замысла спектакля, я имею в виду ту глубину и ясность мысли, из которых вытекают и точность формы, и смелость мизансцен, и яркие художественные образы.

## 2.

Не так давно в Ленинграде гастролировал МХАТ. Ленинградцы впервые увидели спектакль, который я назвала бы академическим в самом высоком смысле этого слова, — «Людцы просвещения». Далеко не все исполнители в этом спектакле увлекли меня одинаково. Пожалуй, ничто не может

сравниться с безудержной искренностью, с новаторской дерзостью, с острой неожиданностью исполнения В. Топорковым роли профессора Кругосветлова. Но как удивительно точно проходит в этом спектакле основная мысль! Как целеустремленно разработаны мельчайшие детали человеческих отношений! Каждый предмет быта, каждая подробность обихода работают в одном и том же направлении. И как поразительно согласованы все компоненты этого глубоко идейного, правдивого и остро сатирического спектакля. Режиссерская мысль, до конца растворившаяся в актерском исполнении, достигает того, что пафос обличения естественно переходит в пафос утверждения, без которого невозможно искусство.

И тут же, по контрасту, я не могу не вспомнить о спектакле Ленинградского театра комедии «Женитьба Фигаро».

Спектакль этот поставлен опытным комедийным режиссером А. Тутышкиным. Декорации к нему написаны таким превосходным художником, как В. Рындин. Среди исполнителей немало талантливых артистов. И вот все это соединяется вместе, но соединяется только для того, чтобы еще и еще раз показать зрителю легкую шутку, забавный эпизод, происходящий в разукрашенной бомбоньерке стиля рококо. В спектакле нет главного — нет революционной идеи комедии Бомарше, которая и делает бессмертным его произведение, нет остроты разоблачения, атмосферы борьбы народа за свои права. И только на несколько минут обличительный пафос Бомарше достигает своей цели: это происходит во время монолога Фигаро, произносимого перед занавесом.

Вероятно, в своей экспозиции спектакля режиссер воздал должное революционному содержанию и народной основе комедии Бомарше. Но в решении спектакля, в его образном строе эта идея не нашла своего выражения, и потому актеры — даже те, которые верно поняли свои роли — прошли по линии наименьшего сопротивления и утратили чувство правды.

Один и тот же режиссерский прием может привести актера к совершенно разному внутреннему состоянию, в зависимости от того, насколько органичен этот прием в контексте спектакля, насколько вытекает он из внутреннего существа происходящего. Когда в спектакле Ленин-

градского театра имени Ленинского комсомола «Гибель аскадры» тема прощания, прекрасно решенная и воплощенная режиссером, передается затем художнику, это усиливает впечатление, подчеркивает главную мысль, последовательно и логично довершает общую композицию сцены.

Но вот у нас, в Театре драмы имени Пушкина, в спектакле «Гражданин Франции» есть такая сцена: на полуметном парижском вокзале ученый-патриот Люмон-Тери скрывается от своих преследователей-гитлеровцев. Сцена вокзала описана режиссером А. Музилем и художником Н. Акимовым очень выразительно. Тревожно вспыхивают семафоры. Далеко на путях стоят мрачные составы поездов, на которые грузят арестованных. Ощущение трагической напряженности и тревоги передано с абсолютной убедительностью. Но эта убедительность исчезает в финале картины, когда после скорбных криков женщин, провожающих узников, на дальних путях вдруг вспыхивают огоньки, и изящные игрушечные вагончики начинают двигаться. Здесь одним эффектным приемом снимается вся атмосфера — атмосфера суровой борьбы.

В последние годы театры все более решительно борются с проявлениями искусственной красоты, мнимой сложности, которые всегда таким тяжелым грузом ложатся на искусство живого человека — актера. Но некоторые режиссеры, изгнавшие со сцены элементы внешних эффектов, забывают, что не все простое является искусством, что не всякая правдоподобная деталь может перерасти в художественный образ, стать предметом поэтического обобщения. И тогда внутренняя жизнь актера на сцене становится будничной и тусклой.

## 3.

Взаимоотношения актеров и режиссера необычайно сложны и многообразны. Они не ограничиваются прямой работой над данным спектаклем. Режиссер, по существу, должен быть руководителем, верным другом и беспощадным судьей актера, в творческой судьбе которого он заинтересован.

Несколько десятков лет у нас в театре работала талантливая актриса Мария Петровна Домашева. Она была создательницей ряда классических образов в русской комедии и завоевала любовь и признание в

ролях трагедии и комедии. Ей надолго удалось сохранить спеническую молодость, и я помню, как, играя Полину в «Доходном месте», я не ощущала разницы возраста моей партнерши Юлиньки, которую играла Домашева. Все шло хорошо, но однажды пришлось признаться, что Домашева больше не может играть подростков и девушек. И тогда оказалось, что у актрисы не воспитаны данные для других ролей. На несколько лет Мария Петровна просто выпала из репертуара.

Мне кажется, что талант Домашевой таил большие возможности. Они остались не раскрытыми только потому, что никто не подумал во-время, что актрисе надо помочь, не допустить консервирования ее ярких природных данных. И это, мне кажется, должен был сделать режиссер. Тем более ценю я рядом с этим примером ту решимость, с которой постановщик «Ревизора» Л. Вивьен откликнулся на мое желание сыграть Поппелкину. Надо учесть, что сравнительно незадолго до этого тот же режиссер работал со мной над ролью Сони в «Дяде Ване». Но режиссер понял мои тревоги, согласился заведомо на трудности, которые ему предстояли. И одна из сложнейших задач в моей актерской жизни перестала казаться после этого неразрешимой.

\* \* \*

Может быть, мои требования к режиссуре слишком велики и многообразны. Но ведь вся жизнь актера проходит в соприкосновении с режиссером.

Советский актер, как и каждый член нашего социалистического общества, хочет, чтобы его творчество приносило пользу, было нужно и дорого людям. Актеры стремятся к тому, чтобы их создания были на гребне нашей жизни. Для этого необходимо, чтобы в каждом коллективе велась решительная борьба за полноценную режиссуру, борьба с формальным мышлением некоторых постановщиков и с безразличием ярких форм, борьба с равнодушием к новому. Но надо, чтобы и мы сами, актеры, относились к каждому спектаклю, как к крупному событию своей жизни, чтобы в каждой работе мы искали нового, искали источников постоянного обогащения и обновления своего искусства.

Е. КАРЯКИНА.

Народная артистка РСФСР.

ЛЕНИНГРАД.

Советское искусство

Взвеш. 1952