

АКТЕР— ДУША ТЕАТРА

Критические заметки из Риги

1.

...Могучий порыв ветра распахнул двери в сад — буря оккупировала элегантно жилище. Развеваются занавеси, гремит гром... На авансцене — лишившаяся чувств Марга. Пабло, передавая главным образом на коленях, уговаривает ее не умирать. Иногда он бросается к дверям, вернувшись к о чем-то договаривается со стихий.

Большинство выразительных средств, с помощью которых разыгрывается эта душераздирающая сцена, — из испытанного на определенной части публики, но для большинства зрителей явно устаревшего «мелодраматического набора».

Жесты — руки, простертые к бующей стихии, в зрительный зал. «Судорожно цепляющиеся» иногда за Маргу, иногда за собственную голову.

Мимика — глаза: «дикое вращающееся», взгляд: «ничего не видящий», улыбка: «полубезумная».

Голос — звучит главным образом в двух красках: свистящий шепот (он так и называется «мелодраматический») или крик, подержанный не столько силой чувства, сколько силой ударов «громов».

Наконец (хотя никаких практических мер для этого Пабло не принимал) Марга, согласно указаниям автора, очулась...

Одаренная актриса А. Лиескальня долгие, чем тоже весьма одаренный актер Я. Кубиллис, сопротивлялась безуклюжим предложениям режиссера и пыталась придать надуманному характеру своей героини жизненную убедительность. Но в финале актриса «овладела» мелодраматическим стилем пьесы и спектакля, и с помощью тех же канонизированных жанров средств принялась убеждать нас, что будет жить (в чем, кстати, мы и не сомневались — от страданий такого масштаба не умирают).

После первого спектакля Государственного академического театра драмы Латвийской ССР — пьесы Александра Касоны «Третье слово» я подумала, что дурной вкус — чистая случайность, беда только данного спектакля. Я ошиблась.

...Комната в доме испанского поэта Гарсиа Лорки. Лорка поет народную песню. Его слушают гости: великая актриса, художник и еще одна знаменитая поэт. Актриса Лорка любит. Поэт и художник — его друзья.

Великая актриса позирует: кокетливо поводит обнаженными плечами, обособительно улыбается, чуть прикасаясь к бокалу с вином, картину выдумывается... Нет, не нравится Маргарите песня, она только делает вид, что ей нравится. Маргарите нравится нравиться. Нравится Лорке, Альберти, Багарины и больше всего зрителям. «Нравится всем» — так, пожалуй, можно определить «свояч-задачу» В. Лине в этой роли. Создается впечатление, что актриса озвучена только тем, чтобы выглядеть красивой. Но Лине незначит об этом беспокоиться: она действительно кра-

сива. Однако для Маргариты Ксиргу этого мало. Она большой художник, подруга легендарного поэта-антифашиста. Хотелось бы почувствовать и обаяние ума, и обаяние таланта Маргариты, которую неоднократно называют великой.

Эпизод, который попытался я описать, не принадлежит к числу «узловых» сцен спектакля, а роль Маргариты по отношению к теме и сюжету — не главная. О ней же я вспомнила потому, что Лине, одна из талантливейших актрис среднего поколения, могла бы найти в себе творческие силы перебороть очевидные недостатки драматургии...

Предвижу возражения: если «Третье слово», по утверждению самого автора статьи, — одно из слабых сочинений Касоны, а пьеса известного латвийского писателя Ж. Гривы «Преступление в Гранде» тоже неговоренна, следовательно, уже в самой драматургии заложены предпосылки, оправдывающие в какой-то степени недостатки будущих спектаклей. Стоило ли, скажут мне, на основании именно этих спектаклей судить о художественном вкусе исполнителей?

...Через толстый занавес видно, как вспыхнул и рухнул к ногам Жанна огонь. Минута — позорный столб, когтер и Жанну — все заволокот черными клубами дыма... Превозмогая отчаяние и гнев, Раймон (Кубиллис) клянется, что Жанна Д'Арк будет жить, пока будет жива Франция. Потом, схватившись за голову, показываясь из стороны в сторону, дрожащим голосом, «со слезой», произносит: «Жанна, Жанна!». Поза, звучат тональность этого вопля звучат как фальшивая нота и с высот исторической трагедии низвергают нас в болотисте мешанской драмы.

Это отнюдь не единственный в спектакле «Жанна Д'Арк» пример того, как актеры грешат против требований художественного вкуса. Стремление заставить зрителей «заглотнуть слезу» или вздохнуть — не всегда по самому достойному поводу и не всегда с помощью самых подходящих из этого средств — нетрудно заметить у многих исполнителей. Но в «Жанне Д'Арк» эти недостатки уж никак нельзя оправдать недостатками драматургии: пьеса Андрея Упита не дает для этого никаких оснований.

На сцене может, конечно, треметь гром, в героиня — лежать без чувств. Конечно, и неумеренной женщине может быть естественное желание нравиться, а междоусобица и восхлания не запрещены законами реалистического театра. Но только тончайший отбор выразительных средств, отбор обязательно контролируемый и мыслью, и чувством, строгое соответствие между тем, что играют и как играют, строжайшее соответствие того, что актер показывает, тому, что он чувствует, может уберечь его от тех или иных проявлений дурного вкуса. Правила эти, к сожалению, нарушаются академическими актерами не только в упомянутых мною случаях.

II.

...Дженни Малина (Т. Фреймане) чудовищно накрашена. На этом почти мертвом лице — кроваво-красные губы и грубо подмалеванные глаза. Когда Дженни разговаривает, улыбается, глаза, кажется, не принимают в этом никакого участия... Но вот прозвучали первые слова баллады о царь Соломоне — и глаза под воздействием горьких бредовых мыслей оживают. Они сияют, как страдания, загораются гневом... Последние звуки... знога. Лицо Дженни тускнеет, но все равно хочется смотреть в эти опять помертвевшие глаза, их трагическая пустота притягивает.

У Люси главным образом — дурные сцены с Полли Пичем, и почти изысканный сатирический рисунок роли у Лиескальни то и дело вступают в противоречие с тем олимпийским спокойствием, если не равнодушием, которое нелепо сохраняет материал роли сохраняя ее партнера. Ни Брехт, ни Вейль не смогли вывести Д. Квелде (в некоторых других исполнителей) из этого состояния.

Известно, что блестящая театральная форма «Трехгрошового оперы» нужна была Брехту для того, чтобы как можно полнее, ярче и доходчивее раскрыть социальные содержание пьесы. И драматург, разумеется, меньше всего заботился о том, чтобы исполнителем было легко участие в этом спектакле требует не только гражданского темперамента, но и блестящей актерской техники. Актеры, владеющие этой техникой, в таких спектаклях просто выключают от чувства единения с залом, когда не только страстная публицистика зногов, но и каждая острота, каждая шутка находят у зрителей живой отклик. Преступное это состояние переживали, вероятно, участники итальянской комедии масок или вахтанговских спектаклей «Пришлись Турандот... Но «Трехгрошовую оперу» рижане играют бесстрастно, нежизненно, в каком-то заторможенном ритме... Фреймане и Лиескальня, только они двое, на мой взгляд, вполне соответствуют своим ролям. Дженни и Люси — несомненно, актерские удали... Не мало ли для пьесы, где почти каждая роль, как говорили в старину, бенефицина?

Отсутствие глубокого, захватывающего темперамента, поверхностность эмоций, какое-то «самодовольство чувства», если так можно сказать, свойственные не только отдельным актерам, но иногда и целым спектаклям. Нелегко это доказать на бумаге: если критик пишет, что глаза актера «были полны живой мысли и чувства», что спектакль «волнует и воспитывает», берет на слово. Только отрицательные мнения, как правило, нуждаются в доказательствах, хотя в обоих случаях наряду с объективными выводами непременно присутствует личный вкус автора.

Но есть в этих спорах и «третий посредник» — зрители. Присмотритесь во время некоторых спектаклей к их лицам, прислушайтесь к неумолимым никакому отношению к только что виденному на сцене, разговорам в фойе и у ешалки, не спешите домой, посматривайте, послушайте — я вы, может быть, поймете: зрительское равнодушие — очень точное выражение равнодушия, царящего на сцене.

III.

...Великая Отечественная война. Место действия — землянка на передовой... Люди любят и теряют друг друга. Идут на верную гибель и посылают на гибель дорогих и близких. Посылают именно потому, что любят Родину, женщину, сына...

Смерть бродит по соседству с героиней. И в эти сложные обстоятельства влетает личная драма полковника Сумбриса (К. Себрис): его жена Янина (В. Лине), полюбившая лейтенанта Ингалова (Г. Цилюсский). Любовь эта справедливая, как, впрочем, и всякая большая любовь, по отношению к полковнику Сумбрису в данных обстоятельствах выглядит довольно жестокой.

В этой пьесе А. Григулис («Своею пулю не слышишь»), несомненно, есть материал для серьезной актерской работы. Но действие развивается словно нехотя. Как сухие листья, шелестят обескровленные слова. Актеры двигаются «согласно установленным мизансценам». Все это несколько напоминает монотонную репетицию, когда исполнители как бы «примежаются» к обстановке, в которой им предстоит действовать. Чувствуется какое-то странное нестерпимое в возможности заинтересовать зрителей духовной жизнью героя, существом его переживания. Может быть, это нестерпимое и подсказало режиссеру такую, например, мизансцену? В самый драматический момент спектакля Сумбрис находится в глубине сцены и несколько приподнят над зрительным залом. Когда, сраженный пулей, полковник падает на колени лицом к зрителям, именно лицо его, глаза мы и не можем рассмотреть. От последних секунд «жизни человеческого духа» героя нас отвлекают еще и грохотом орудий, и восточными артиллерийского огня.

Несмотря на чрезвычайную волюнтарность обстоятельств и ситуации, участники спектакля «Своею пулю не слышишь» не удалось раскрыть психологию подвига, самоотверженной любви, мудрого отношения к жизни и смерти — всего, что хотел рассказать о наших вчерашних защитниках автор.

Возможно, премьера охотно посещают: о дорогом и еще сравнительно недавнем идет здесь речь, и это не первый случай, когда «память сердца» зрителей спасает спектакль. Но художники и критики должны уметь отличать воздействие фактов от воздействия искусства, которое в данном случае весьма незначительно. И вряд ли этот спектакль — пример патетической режиссуры, как полагают те, которые: это скорее пример того, как постановщик, увидев, что спектакль не получается, попытался создать видимость героической патетики с помощью музыки, света и «протехники». Но ничто в театре не может возместить то, чего не сделали актеры.

В Академическом театре драмы Латвийской ССР есть великодушные артисты: Я. Осис (когда в очень плохом спектакле «Иду на грозу» появляется он в небольшой роли Южина, на сцене становится светлее, словно до этого тускло горели свечи, а теперь загорелась яркая-прейкая звезда), О. Леяскальс, Э. Эзерия, А. Килинс — это блистательное трио в спектакле «Твое доброе имя» просто невозможно забыть (к этой пьесе Гунара Приеда я надеюсь вернуться в статье о последних произведениях драматурга). А. Виденек, Э. Радзиня, Кубиллис, молодые А. Лиескальня, Ю. Ляскальс и совсем еще молодой М. Вердиль (нет нужды сейчас всех перечислять, да и не всех я видела) — все эти актеры очень талантливы. Почему же общее впечатление о стиле, манере актерской игры, об общем уровне исполнительского мастерства (особенно по сравнению с прошлыми моими впечатлениями) далеко не радостное? Утратило, мне кажется (и не только в Академическом театре драмы, но и в не-

которых других коллективах страны, где довелось мне побывать), утратило в какой-то степени чувство личной ответственности за роль (качество, для актера совершенно обязательное). Слишком уж надеются иногда на режиссера, художника, музыкальное оформление (может быть, это пришло от практики кино, где актер в большой степени зависит от замысла постановщика и искусства оператора). Но страсти Отелло не имеют права становиться менее потрясающими от того, что он убивает Деялему не под роскошным балдахином, а, скажем, просто на авансцене. И не объясняет ли актер, играющий Гамлета, даже в том случае, если на сцене и не появится слуга убитого короля, все-таки увидеть призрака?

Нет, я не против использования самых современных и эффективных оформительских и постановочных средств, но пусть об этом главным образом думают режиссеры и художники. Жанна Д'Арк должна быть готова к подвигу, если режиссер даже и не найдет для ее монолога эффективной мизансцены, если потухнут все софиты и перестанут звучать все усилители. Поэтическое прошение Гарсиа Лорки с людьми должно быть трагическим и оптимистичным в одно и то же время и в том случае, если на заднике не загорится покоем на кровь за рево.

Актер все должен брать на себя. И когда он, живая душа театра, отдаст себя всего, только тогда и режиссерская мысль, и декорации, и музыка, и свет — все, чем располагает современное театральное искусство, сливается в единичное действие, которое называется спектаклем.

АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО, скажут мне, — не цель, а средство. Недостатки мастерства — не причина, а следствие. И говорить об актерах того или другого коллектива, можно лишь органично связывая вопросы мастерства с вопросами репертуара и режиссуры.

Однако даже в театре с неблагоприятной афишей всегда найдутся пьесы, которые дают актерам возможность проявить свое дарование и умение. Не секрет, что актеры нередко «спасают» и плохую драматургию (это не значит, конечно, что надо принимать к постановке плохие пьесы).

Признавая огромную роль режиссуры в творческой жизни коллектива, признавая, что именно режиссер определяет его идейно-творческие позиции и художественное своеобразие, я все-таки не вижу актеров только послушным инструментом в руках постановщика.

В каждый театр в какой-нибудь случайный день неизвестный еще миру Шекспир может принести хорошую пьесу. На постановку этой пьесы (если вдруг по каким-либо причинам не найдется в коллективе своего постановщика) можно пригласить уже известных Эпп Кайду, Л. Варпаховского или А. Эфроса... Но нельзя (вопреки этому сделать действительно никак нельзя) пригласить коллектив исполнителей. Спектакль надо делать с тем, кто есть. И проблема актерского мастерства поэтому остается одной из важнейших театральных проблем. Именно об этом главным образом представлялось мне необходимым поговорить после спектаклей, которые довелось увидеть в Академическом театре драмы.

Н. РУМЯНЦЕВА,
спец. корр. «Советской культуры»
РИГА—МОСКВА.