

НА СЦЕНЕ- «АРИСТОКРАТЫ»

Новое и старое в театре

КОГДА в театре имени Вл. Маяковского идут «Аристократы», билеты на спектакль достать нелегко. Больше всего в зрительном зале молодых людей, родившихся примерно тогда, когда Николай Охлопков впервые поставил эту пьесу Николая Погодина. В антрактах и после спектакля разгорается спор: они задают вопросы и на спектаклях «Вечерней Москвы», в сердцах зрителей по поводу «необходимой премьеры».

Смотреть пьесу Николая Погодина сейчас не менее интересно, чем двадцать с лишним лет назад. Она неизменно с творческим подъемом, с восторженной любовью и советским людям, и нашей жизни, полной больших трудов и испытаний. Это пьеса жизнеутверждающая, радостная, пьеса о том, как светлое творческое начало в человеке борется с тем, что вступило в порок. Пьеса о Веломорозвале, об учениках Феликса Змулинского Дзержинского, открывающих угловым преступником путь к благородному труду, к человеческому счастью.

Конечно, история Веломорозвала и первоначальные человеческие характеры была более сложной, чем сюжетные и психологические перепады этой пьесы. Но есть в «Аристократах» та искренность художника, влюбленность в своего героя, которая каляет его провидения впечатлительным для людей разных поколений. И вот у театрального подзащита такое отродное явление — зрители стремятся на спектакль.

И уже в ту минуту, когда подадут они в зрительный зал, их ждет много неожиданностей. Сказывается, сцена в этот вечер

урядищена, ее занимает обтянутый холстом помост в виде большой «восмерки». А там, где вчера была сцена, горят канделябры и столы ряды кресел. И вот учительница А. Стрельникова, пришедшая давать своим ученикам ясные ответы на любой вопрос, сама с недоумением спрашивает в своем письме в редакцию: «Почему постановщику понравился расположить сценическую площадку как бы посреди зрительного зала?»

Что ж, на этот вопрос ответить не так уж трудно. Дело в том, что привычная для нас «сцена-коробка» — не единственная форма сцены. История театра знает сцены различного устройства и формы, в том числе древнегреческие, древнеримские, представлявшие собой открытые площадки, сценические площадки средневековых, почти лишенные декораций. Традиционное театральное искусство Китая также ставит перед актером заднюю — заставляя зрителя поверить, что перед ним высится гора, текут реки, волнует море, когда сцена почти пуста.

В двадцатых и тридцатых годах многие советские режиссеры заглянули в этот складчатый изобретения, который изобрел Александр Феофанович «фотосценической коробке», чтобы обогатить театр от декоративных иллюзий, приобщать зрителя к зрительному, соединить сцену со зрительным залом, сделать зрителя участником драматического действия. Такие опыты делали П. Мейерхольд, К. Марджанов и многие другие режиссеры, пытавшиеся создать особый вид спектакля, в котором нет грани между актерами и зрителями.

В Театральном парке в Москве, на Марсовом поле и у Фондовой биржи в Петрограде устраива-

лись «массовые действия», постановки которых стремились возродить дух народного античного театра.

Некоторые театральные деятели на Западе и сейчас продолжают опыты такого рода, в частности режиссеры недавно гастролировавшего у нас французского Народного театра ставят иногда спектакли на городских площадях.

Нужны ли театальному искусству такие опыты? Чем обогащают они впечатления зрителей?

Вот это следует проверить не по историческим справкам, а только по результатам новых постановок. Видимо, не каждую пьесу можно, а главное, нужно играть на открытых площадках. Выть может, такую пьесу, как «Аристократы», требующую точного и определенного пейзажа — безжизненных северных земель, холодной стальной воды, суровой земли, — лучше играть в живописных декорациях. «Голубчик ты поглядь на небо — оно ведь каменное, а земля жидкая, рыжая, в бородавках...». Это — одна из первых реплик пьесы.

Конечно, режиссер может сказать по этому поводу, что и «каменное небо» и «землю в бородавках» надо воссоздать прежде всего в игре, настроении актера, самой его воображения и веры в «предлагаемые обстоятельства».

Но для этого нужна виртуозная, покоряющая зрителя сила актерского искусства. Труднее или легче актеру играть на построенной режиссером «восмерке», когда зрители сидят и впереди, и позади его, в совсем рядом? Присмотримся к участникам спектакля «Аристократы». Вот появилась на «восмерке» Анита А. Мосина — в роли «включен». Видимо, свободно чувствуя себя на открытой сцене, она прошла перед зрителем с дерзновенной песней и сырцалась. Отличный актерский «выход»! А как себя чувствует актеры, называющиеся на «восмерке» долго,

играющие продолжительные, сложные эпизоды? Присмотритесь к ним — они сами вынуждены описывать «восмерки», чтобы зрители видели их получше, со всех сторон. Конечно, это рассеивает внимание актера, заставляет его делать лишние, так сказать, «служебные» движения на сцене — не в интересах роли, образа, а для лучшей «видимости» с разных точек зрительного зала.

На открытой сцене гораздо важнее «пустые места» в актерской игре, отсутствие увлеченности действием, формальное выполнение «крусины роли». Можно сказать, что такая сцена требует гораздо более высокой — не только внешней, но и главным образом, внутренней — артистической техники.

Могут утверждать, что она предоставляет режиссеру возможности очень эффектно, броско, скульптурно ставить массовые эпизоды, но зато она сновывает его тогда, когда действуют два-три актера, когда главное — раскрыть внутреннюю историю персонажей. Зритель Д. Левенсон пишет: «Вызывает некоторое разочарование игра Соля (артистка Т. Карлова) — излишне акцентирован и истеричной». Когда зритель находится совсем рядом с актрисой, он особенно ясно видит, что визаж истерички не пережит, а часто внешне сыгран актрисой. В этом отношении открытая площадка беспощадна к актерам. Здесь не выручат ни декоративный эффект, ни музыкальная мелодия, которая иногда как бы сливается с актерской игрой и приобщает ей недостающую эмоциональность.

...Но зрители спорят не только о преимуществах и недостатках открытой сцены «Аристократы» названы режиссером «спектаклем-карнавалом». Облик карнавала придает постановке голубые полуумисы на лицах «царя» — так являлись в старинном итальянском

театре служители сцены, подававшие и убиравшие бутафорию; иногда рядом с антрактом появляется музыкант в такой же полумаске, иногда «царя» осыплют антрактом конфетти. По этому поводу студенты Ю. Морозов и Н. Васильев пишут: «Бряд ли на эту суровую тему следует ставить развлекательный «спектакль-карнавал» с конфетти и серпантинисом. Они, конечно, правы. Оптимизм, юмор, светлое начало пьесы много, не «карнавального», свойства. Трудно понять, почему режиссер избрал краски, ритмы карнавала именно для этой пьесы. Может быть, форма карнавала была найдена для какой-либо другой пьесы — во всяком случае режиссер соединил несоединимое.

Природа пьесы Погодина требует подлинности, а не иллюзорности, веры, а не иронии, драматичности игры, а не карнавальной игривости. Остроумные режиссерские трюки не сроднились с пьесой — они иной природы, иного назначения».

Такой выглядела постановка Н. Охлопкова в 1934 году, точно такой же видит ее наши зрители сейчас. Любопытно, конечно, познакомиться с театральными вождениями тридцатых годов. Но театр — искусство живое, всегда развивающееся, всегда молодое, оно не поддается реставрации, его нельзя сохранить в неизменном виде в музейных стеллажах.

Можно приблизить актера к первому ряду ватера и в то же время отдалить его от зрителя манерой, стилем исполнения. Так получалось при возобновлении «Аристократов» — возобновлении механизмов с тех пор, как впервые поставлен этот спектакль Н. Охлопков прошел долгий и сложный путь творческого развития. Если в тридцатых годах он создавал спектакли главным образом режиссерско-постановочными средствами, то в новых своих

работах он «делал ставку» прежде всего на актера. Его режиссерское искусство в лучших постановках сочеталось с искусством актера. В «Аристократах» он мог бы сделать шаг вперед, он предпочел простую реставрацию, и потому спектакль архаичен.

Почему же в наши дни, когда зрители ждут от театра новых, смелых творческих открытий, режиссура предпочитает напоминать об опытах прошлых лет? Только ли для того, чтобы познакомить новые поколения зрителей с тем, чем жила театры двадцать и больше лет назад? Такая задача слишком ограничена, она превращает спектакль в иллюстрацию к истории советского театра.

Нужна ли сейчас Н. Охлопкову открытая сцена, верит ли он в ее возможности? Об этом можно было бы судить только по новым его работам. Как сочетать лучшие из старых режиссерских приемов Н. Охлопкова с новой, более тонкой артистической техникой? И на этот вопрос могут ответить только новые постановки выдающегося режиссера, в которых опыт прошлых лет помог бы естественным творческим исканиям.

У каждого художника свои познания в искусстве. Но и у зрителей — также. Ни мой взгляд, спектакль принадлежит и числу творческих удач Н. Охлопкова — пишет инженер-электрик А. Месерман. «На следует, на мой взгляд, отметить то, что давно отмерло», — так полагает юрист Д. Левенсон. Зрители спорят не менее, а в последнее время и более горло, чем художники. Творческие дискуссии возникают среди деятелей искусства, в пролонгуются и завершаются среди зрителей. К зрителю и должен выйти с новыми своими программными спектаклями Н. Охлопков, отстаивая свои убеждения, свой путь в искусстве.

Я. Варшавский,

Вечерняя
МОСКВА 3 стр.

17 ЯНВАРЯ 1937 ГОДА