

Он был хорошим режиссером в том старом смысле этого слова, когда хорошим режиссером считался тот, у кого хорошо играли актеры.

А. КУГЕЛЬ.

МОСКОВСКАЯ театральная общественность все еще находится под впечатлением «Мещанин» Г. Товстоногова. Спектакль наводит на многие размышления, и прежде всего на размышления о тех новых и весьма плодотворных тенденциях, которые намечались в нашем театре.

Г. Товстоногов опрокинул мнение, будто драматургия Горького «устарела» и из-за своей обостренной социальной сатирой «не звучит». Он поставил «Мещанин», не разбивая пьесу на эпизоды, не одевая персонажи в современные костюмы и не придавая им характерности, противоположительную той, которую дал им автор. Оставаясь в рамках концепции Горького, он не распылялся в мелочах быта. Быт обобщен и укрупнен им.

«Мещанин» Г. Товстоногова — режиссерский спектакль, хотя режиссерская мысль и не выходит за пределы концепции Горького, а только акцентирует в этой концепции то, что волнует нас сегодня. И вместе с тем спектакль этот в полном смысле слова актерский. Режиссерский замысел не существует в нем как нечто самоудовлетворяющее, а находит органическую опору и реальное воплощение в том, что делают исполнители.

Е. Лебедев играет Бессеменову как мещанского короля Лира. В нем есть своеобразная человеческая значительность, он любит своих детей и страдает за них, он любит семью и того уклад, который кажется ему справедливым. Но все это органически сплетено в нем с непоколебимым чувством собственности, опутано липкой паутиной амбиции, мелкозвучающей общности, злобы, зависти, пошлости. Именно человеческая сложность и убежденность этого представителя мира собственности делают его особенно страшным.

Неразрешимый сплав режиссерской концепции и актерского искусства выступает в тех отношениях, которые существуют в спектакле между Бессеменовым и Нилом (его превосходно играет К. Лавров). Бессеменов кричит, и этот крик очень характерен для раздраженного и демонстративного свои чувства и амбиции мещанина. Нил говорит без всякого многозначительности, спокойно и естественно, почти шутливо. В такой тональности разговора выступает разительная правда, властно убеждающая и увлекающая зрителя.

Этот спектакль самым своим существованием опровергает множество модных представлений, ставших общим местом наших статей о театре. Например, представление о том, что классическая пьеса в постановке, правильно изображающей современную ей жизнь, покажется зрителю приземленной и малоинтересной. Выходит, что старую пьесу надо превратить в некий миф, лишенный времени и пространства, или истолковывать как притчу, прямо намекающую на заблуду быта.

В спектакле Товстоногова старая жизнь возникает во всей правде и общности. Возможность наблюдать ее так увлекательна, что зритель ни на минуту не остается равнодушным. Мысль Горького о страшной и мучительной, порождающей духовную скуку власти собственности, мещанской ограниченности и противопоставление ей людей внутренне свободных, умеющих искать красоту, радость, увлекательности жизни и осмысленный труд, оказывается современной без специальных намеков и указующих перстов.

Нам уже приходится писать о том, что некоторые режиссеры и критики видят значение спектакля не в художественном воплощении жизненной правды, а в выражении острого и оригинального режиссерской концепции. Такую режиссеру к критику настолько безразличны

чисто театральное воплощение этой концепции, правдивость актерской игры и уровень мастерства, что порою кажется, режиссер лучше всего выступить в роли теоретика и изложить эту концепцию на бумаге.

Приходится стаживаться и с модной сейчас теорией, согласно которой актер не перевоплощается в изображаемое лицо, а остается сам собой и доносит текст не с позиций данного персонажа, а с позиций «интеллектуального современника».

В качестве примера обычно называ-

ют К. Соколенко, литературный материал, использованный театром, не во всем подценен (пьеса А. Свободина «Народовольцы» подчеркнута бессюжетна и строится на нарочитом столкновении событий разного времени, что затрудняет восприятие спектакля). Театр должен был показать не только то, что сблизило поколения революционеров, но и то, что отделяло их друг от друга, передать характерные черты людей разных эпох и создать атмосферу, характерную для каждого из этих поколений. Тут нельзя было ограничиться изобра-

жению образа, к сочности, яркости, подчеркнутой обобщенности исполнения при внутренней его правдивости.

Эта театральная школа обладает большими возможностями воздействия на зрителя, но она особенно не в фаворе у многих критиков. А уж где-где, как не на сцене Малого театра, можно увидеть высокие образцы театрального мастерства и актерского перевоплощения! Больше того, именно искусство Малого театра содержит элементы, крайне необходимые многим нашим молодым актерам.

Нельзя не упомянуть о работе такого большого мастера, как М. Царев. Что греха таить, некоторые наши молодые и не очень опытные критики рассматривали Царева как артиста условного романтического театра, пользующегося архаическими актерскими приемами. Так, критик Е. Полякова в опубликованной в журнале «Театр» (№ 7 за 1965 год) статье «Достоевский нынешнего года» удивилась не заметить его удивительно по теплоте, мягкости, обаянию и какой-то чисто русской душевности дающих из «Села Степанчиково». Почти незамеченным прошел и Василий Царев — работа превосходная, но по чувству стиля Грибоедова, и по внутреннему козырю. И только Божаки из «Оптимистической трагедии» по-настоящему оказались в поле зрения критиков. Роль эта интересна в контексте всего творчества М. Царева, но образ Божаки — органическое развитие творческих данных актера. Работа Царева отличается лаконизмом и общностью деталей — жесты, манера двигаться и говорить, певские, определяющие его являющийся облик, — все в нем раскрывается точно и безошибочно сущностью изощренного политикана, провокатора до мозга костей — такое человеческое отребье, примазывающее к революции. Если прибавить к этому, что в последние годы Царев сыграл Арденина в традициях романтического театра и показал высокое искусство сценического чтения стиха, то его мастерство перевоплощения и легкая характеров предстанет перед нами очень ярким.

Но можно и нужно говорить не только о Цареве. Видели ли вы В. Владиславского в роли Чугунова в Е. Великова в роли Болоньнова? Если не видели, посмотрите.

Сочно, ярко и внутренне свободно играет Владиславский плута Чугунова. Какие ясные и вкрадчивые ноты, какое подобострастие в разговоре с Муравьевой, какая смена интонаций в разговоре с Беркутовым, как забавно произносит Чугунов — Владиславский — сентенция, завершающую спектакль! Конечно, это искусство, это театр, это безобидное «надевание голосом» и жестом. И это глубокая правда характера.

А Великов — Болоньнов? Здесь проявляется мастерство исполнения высшего уровня. Блестяще ведет артист диалог, непринужденно и легко раскрывает в своих репликах остроумие и неистощимую энергию этого назурядного дипломата и ложного придворного. Это — специфическое искусство Малого театра, которым, увы, не многие владеют.

Перебери правду жизни в новое качество, качество театральной правды, обобщить и укрупнить — этому учат мастера Малого театра. Нашим молодым актерам крайне необходима такая наука.

Конечно, перед современным режиссером стоят задачи более сложные, нежели те, которые стояли перед режиссерами в старину. Но одно бесспорно. Как бы блестяща и интересна ни была режиссерская концепция, как бы ни выглядели декорации, театр возникает только тогда, когда на сцену выходит актер и, перевоплощаясь, создает живое лицо.

Рост актерского мастерства и выявления актера в спектакле, который намечался в последнее время в советском театре, — явление значительное и многообещающее.

КОГДА ИГРАЕТ АКТЕР

А. ШТЕЙН,
кандидат
филологических
наук

вают способного актера А. Ширвиндта. Кто бы ни играл он — советского кинорежиссера, фашистского генерала Гудермана или французского короля Людовика XIV, перед нами на сцене все тот же молодой человек, «от себя» произносящий слова роли.

Конечно, представлять перевоплощение как полный уход актера от себя, потерю им своей индивидуальности — неправильно и наивно. Когда у В. Давыдова спросили, с чем он выходит играть Горюхиного в «Ревизоре», он ответил: «Я выхожу с тем, что я, Владимир Николаевич Давыдов, играю Горюхиного на императорской сцене». В этой шутке великого мастера заключается большой смысл. Диалектика перевоплощения состоит в том, что, как бы ни перевоплощался актер, каким бы подлинным ни был созданный им тип, зритель все время понимает, что это не просто Горюхиный, но Владимир Николаевич Давыдов, играющий его, чувствует, что перед ним искусство, ощущает обаяние любимого артиста. В том, что акцентирует в этом образе артист, выражается его идеальная позиция и его оценка данного персонажа.

Овладевая реалистическим мастерством — значит достигнуть искусство перевоплощения, искусство создания живых и конкретных человеческих характеров. В этом смысле очень интересны те процессы, которые происходят сейчас в театре «Современника».

Возникший на основе мхатовской школы, этот театр привлек интерес и симпатии живым откликом на острые вопросы современности. Основной репертуар театра поначалу составляли пьесы на жизненном материале, и его молодые актеры в большей или меньшей степени играли самих себя. В этих спектаклях была непосредственность и талантливость, но многое удавалось из-за совпадения личным данным исполнителя с личным данным персонажа.

Расширение круга тем, к которым обращается театр, законы внутреннего развития театрального коллектива ставили перед ним новые задачи. Не все сразу удавалось. Политика постановки «Сирена де Бергеря», несмотря на искренность и непосредственность исполнителей, обнаруживала неподготовленность молодых актеров к исполнению ролей в стихах.

Тем не менее театр от спектакля к спектаклю демонстрировал растущее актерское мастерство. Достаточно назвать такие его работы, как «Всегда в продаже», «Обыкновенная история», «Традиционный сбор».

О возросшем мастерстве театра и его идейной и художественной зрелости свидетельствует последняя работа — трилогия о трех поколениях русских революционеров. Постановленная грандиозная задача требовала исторического подхода к прошлому.

жением близкого по времени современному человеку, встала во всем задача перевоплощения в людей различных эпох, разные исторические характеры.

Возьмем первый спектакль трилогии — «Декабристы».

В актера театра здесь можно заметить исполнение И. Кашей роли Пестеля и особенно О. Ефремова в роли Николая I (М. Козакова в этой роли я не видел). Пресса уже писала об этих работах. Ефремов создает сложный характер, характер, в убедительности которого ни на минуту не возникает сомнения. Зрители старшего поколения, помнящие великого Николая I — В. И. Качалова, такого бархатного, импозантного и величественного, импозантного и величественного, молодого офицера, в котором есть и черты фанатической убежденности, и какая-то упорная неадекватность, и искусное лицемерие, выражающееся в умении изобразить патриархального царя-отца, и энергия прирожденного следователя-соглядатая. Смердоты и новизна подобной трактовки оправдана ее убедительной достоверностью.

Что касается некоторых других исполнителей, они вызывают удивление. Вот, например, А. Митков, играющий Трубецкого. Актер молод, но молод и человек, которого он играет. Исторический Трубецкой был значительной личностью, к тому же он имел большой жизненный опыт. Ни ничего этого нет в том молодом человеке, почти мальчике, которого изображает Митков. Он неинтересен, малоинтересен.

Зрелость советского театра, наличие в нем верного реалистического направления проявилась в том, что за последние время в разных театрах были созданы яркие образцы реалистических характеров, достигнуто подлинное мастерство перевоплощения.

Здесь можно назвать и ряд исполнителей гоголевского «Ревизора» по МХАТе, и И. Соловьева в «Беге» М. Булгакова, и Л. Гринченко, создавшего очаровательный образ милой бабушки в «Парусином портфеле». А какое мастерство показало М. Ульянова в великодушном по убедительности и искренности кривоногом и смешном, но наделенном героическим духом комбриге Гулеком. К сожалению, наша критика мало и редко пишет об отдельных актерских задачах, но большая часть ее ограничивается разговорами об общих принципах режиссерской концепции.

Важно и другое.

При всем том общем, что соединяет представителей реалистической школы советского театра, внутри нее есть разные стили, разные манеры исполнения. Кроме стиля актерской игры, лучшего от художественного театра, существует театральной традиции, связанная со школой Малого театра. Общественность последней — стремление к художествен-

Советский театр, 1968, 2 марта