

БОГАТСТВО МАСТЕРСТВА

Е. КАРИКИНА,

народная артистка РСФСР

Как всегда, в канун нового сезона хочется пристальнее взглянуть на то, что происходило вчера. Минувший театральный сезон в Ленинграде был отмечен многими значительными событиями. Не вдаваясь в их оценку, требующую в каждом случае подробного анализа, мне хочется отметить только одну особенность работы театров за этот период. Мне пришлось в том, что в последние годы в наших театрах в подавляющем большинстве случаев шли произведения драматургии, наиболее крайне неопределенные. Даже иногда в репертуар пробивались комедии или, что было совсем редко, трагедии. Сейчас же на основной театральной афише легко найти значительное произведение самых разных жанров.

Можно было бы, вероятно, задуматься, почему это произошло, почему произведения непроизвольно жанрового многообразия (хотя бы только начала его) для театров, как меняются к нему зрители. Но меня, артиста, интересует непосредственная связь между этим явлением и вообще тем, совершенствованием актерского мастерства.

Есть актеры, которые и по широте своего дарования и по его особой природе легко, интуитивно схватывают стилистические особенности каждого данного автора, каждого данного произведения или конкретного образа. Но большинство из нас ищущее, оттачивающее свое умение в непосредственном соприкосновении с материалом новой роли и, само собой разумеется, с материалом новой пьесы. И как важно, чтобы материал этот не был односторонним. Ведь как бы мы ни боролась с исполнительскими штампами, но когда одна за другой следуют роли, почти не отличающиеся друг от друга содержанием и стилем, становится трудно избежать повторения, угнетающего любую актеру утратой творческой свежести.

Представьте себе превосходного актера, искреннего, мягкого, думающего. Но в течение многих лет выступающего в бытовой пьесе. И вот такой актер попадает в шпильеровский спектакль. Сколько бы мы все ни искали для Шпилера новых, более простых, чем это было принято раньше, средств выражения, все-таки обычная бытовая правда станет здесь неаппетитной ложью. И напротив, актеру, выступавшему несколько раз в шпильеровской трагедии, требующей каких-то уяснительных психологических подходов, каких-то особых ритмов, звуковой палитры, станет не по себе, если он будет поставлен перед необходимостью сыграть чеховскую драму так, как это требовал сам автор, утверждавший, что «человек, который носит в себе горе, не выражает его громко, а только молчит и посылает в никуда». Естественно, в обоих случаях актер почувствует неодолимую трудность передать авторского стиля.

Само собой разумеется, в наших театрах есть режиссеры, которые приходят на репетицию с общим решением спектакля, помогают разбираться в природе произведения. Но если при этом у актера не накоплено опыта личного участия в спектаклях аналогичных жанров, ему все равно будет трудно преодолеть пропасть, возникающую перед ним с каждой новой ситуацией его роли.

Мне, например, представляется, что даже трудная нашего Академического театра драмы имени А. С. Пушкина, сравнительно мощная и по своему актерскому составу и по своим актерским индивидуальностям, оказалась все-таки неподготовленной к постановке одной из шпильеровских пьес. Я имею в виду спектакль «Она была».

Мне талантливые актеры чувствовали себя в шпильеровской трагедии «хотими», и это создавало тот холодок, который нельзя было преодолеть ни монументальностью постановки, ни нагнетанием «шпильеровских» страстей.

Я убеждена также, что это творческое испытание не прошло бесследно. Первый шаг на пути к шпильеровскому театру был сделан. И если актеры завтра вновь столкнутся с Шпилером или со сколько-нибудь близким ему по духу автором, они почувствуют себя в какой-то мере вооруженными, а значит, и более уверенными.

Из опыта нашего театра, отлаженного, как и другие, дана «умеренно благополучной драматургии» последние годы, появилась «Оптимистическая трагедия». Меня в этой постановке опять-таки интересует то новое, с чем встретились актеры.

Достаточно посмотреть на сцену, когда идет «Оптимистическая трагедия», чтобы убедиться, как необходимо исполнителю настроиться соответственно общей тональности всего масштабного и темпераментного спектакля. Интонация, уместные в комнате с тремя измерениями, за обиходным столом, казались бы жалкими на открытом просторном сцене, над которой нависает суровое, изразное разнородное облачное бескрайнее небо Балтики. Уместна ли теплая и скромная интонация, когда герой произносит свой текст, или по огромному движущемуся сценическому кругу, над которым угрожающе поблескивают дуги орудий? Здесь нужны особые средства, особый жест, особая звуковая тональность.

Меньше всего мне хотелось бы признать актеров к искусственной палитке или ораторской речи. Но преобразованные масштабы сцены невольно предполагают преобразованные внутренние масштабы. Творческие и оменяющиеся ритмы спектакля требуют более четких и более чеканных исполнительских ритмов. И все, что кавалитно в пьесе Остропова или Чехова зарождало своей силой, здесь, на высвобожденной от интерьеров условной и мощной сценической площадке, неизбежно покажется только игрой в правду.

Но представьте себе, что в сложной, психологически тонкой драме Бориса Горбатова, поставленной также на сцене нашего театра и называющейся «Она была», заговорили бы так, как говорят в «Оптимистической трагедии»? Несмотря на то, что обе пьесы, казалось бы, героические, в обеих предстают мартирные войны (в одном случае гражданский, а другой — Великой Отечественной), самая драматургическая ткань их настолько различна, что требует от исполнителей решительной, резкой смены выразительных средств.

В свое время мне почти в один и тот же день приходилось работать над образом Наташи в пьесе А. Аджигенова «Страх» и вымучить в партии Клены в оперетте «Прекрасная Елена». Безотчетливо к тому, каковы были конкретные результаты каждой из этих работ, я знаю, что самое их переплетение способствовало развитию гибкости актерского искусства.

Если мы можно считать случайностью, что исполнение очень многих, в том числе и очень одаренных, молодых актрис утрачивает всяческую жанровую достоверность, как только им приходится надевать платье

по шпильфом. Я знаю, как именно оно складывается очень грациозно и в обычном платье исполнителем, едва они попадают в обстановку так называемых костюмных спектаклей. Конечно, мы знаем случаи безукоризненной природной пластичности, врожденного чувства стиля. Но ведь эти качества не так уж редкостью и в тех, кто не падал на них от рождения. Ведь заключаются в том, что значительная часть актеров не только не имеет собственной практики сценического поведения в произведениях разных жанров, но не-на принципам построения репертуара лишена возможности черпать опыт у других. Речь ведь идет отнюдь не о голой технологии. Технологию самым прямым образом связана с содержанием роли. Достаточно исполнителю почувствовать элементарную скованность, зависимость от покрова своего платья, неуверенность походки, перестать опущать ритм, как он немедленно утрачивает и внутренний свободу.

Я уже не говорю о таких, до сих пор не разрешенных проблемах. Как культура слова на сцене. Под культурой я, разумеется, имею в виду не просто владение сценической речью, а способность в слове передать полноту авторского замысла, а стало быть, и особенности стиля автора произведения.

Представьте себе, например, роль слова в спектакле Достоевского. Если актер будет произносить его округло, полновесно, как это нужно, скажем, у Остропова, мне кажется, стиль писателя Достоевского не дойдет до зрителя. Недаром в спектакле Театра имени Ленинского комсомола «Униженные и оскорбленные» слово — глухотавое, местами рычание, местами внемление, — становится живым воплощением творческого писательского нерва.

Я убеждена, что этот спектакль с его жесткой и выпуклой изображенностью, с его намеренно выходящими ритмами стал существенной ниволой воспитания артиста. Спектакль этот потребовал полного отстранения от всех привычных актерских приспособлений. И я уверена, что исполнители, которым удалось справиться с новыми задачами, поставленными перед ними самой природой спектакля, прошли еще один отрезок пути к мастерству.

От трагедии до комедии — такой жанровый диапазон последних ленинградских спектаклей. Можно поразному оценивать любой из них, можно отдавать себе отчет в том, что один удался целиком, другие могут вызвать несогласие своим художественным решением или неидеальными работами, но несомненно, что все они, в большей или меньшей степени, обогатили и будут обогащать то творческий багаж, без которого актер просто не может жить в театре.

Вспомним: достаточно было исчезнуть или почти исчезнуть из нашего репертуара стихотворным пьесам, как мы сразу почувствовали падение культуры стиха. Не стало в наших пьесах монологов, актеры отвыкли оставаться наедине со зрителем залом. Забыли подвиги — и переживали мастерство легкого, непринужденного диалога, утрачено свободное владение танцем и пением, потеряна музыкальность.

Мне кажется, все это творчески можно медленнее, но все же постепенно возрождать в нашем театре. Возрождается, конечно, в новых формах. И чем более смелыми, продуманными будут эти формы, тем больше будет жанрового многообразия, тем быстрее будет совершенствоваться мастерство актера.