

МЫ СЛИШКОМ РЕДКО

ОБРАЩАЕМСЯ К КЛАССИКЕ

Беседа с народным артистом Ю. Юрьевым



Народный артист Ю. М. Юрьев

глет серьезнейшее переосмысление материала и никак не может быть сведена к механическому реставраторству.

— Каких именно классиков считаете вы джунгли артиста?

— Лично я исхожу из того, что в обстановке социалистического строительства мы больше чем когда-либо должны показывать широким массам сильные, цельные характеры, мощные выразители человеческой природы в сложной ситуации борьбы страстей, обусловленных социальной практикой и социальной средой этих персонажей. Следовательно, для меня лично формула романтического театра, театра Шекспира и отчасти Шиллера, сохраняет все свое значение, разумеется, при обязательной поправке на переоценку образов этих классиков в свете наших сегодняшних мыслей и чувств.

Но, разумеется, это одна сторона проблемы, *и возможны самые различные пути, вплоть до индифферентных как, скажем, «Мертвые души».* Дело идейно-творческой позиции того или иного театра пролагать здесь те или иные пути и самим фактом выбора и отбора из богатейшей сокровищницы классического наследия вызывать и подчеркивать свои принципиальные установки. В этом плане, в плане расширения круга классического репертуара; мне кажется, что мы делаем еще слишком мало. Лично мне в последнее время чрезвычайно привлекает проблема возрождения идеального классического репертуара для массовых монументальных постановок под открытым небом.

Мне кажется, что практика наших парков культуры и отдыха и наших летних садов в сфере художественной, в сфере театральной совершенно недопустимо ограничена и, я бы сказала, мизована. В самом деле, что мы имеем летом в области искусства в наших садах и парках? Увидеть можно однообразные, редко выходящие за пределы встраданой программы или гастрольного спектакля какого-либо приезжего театра, если только не местной передвижной труппы. Художественный труд даже в таких центрах, как Москва и Ленинград, на летнее время замирает.

Между тем, именно летом, в специфических условиях наших парков культуры и отдыха или летних садов, с их громадными, прочными массивными широкими зрительскими, с их большими организационными возможностями — именно в этих условиях может быть по-новому возрожден романтический классический репертуар. Для конкретизации своей мысли я позволю себе сослаться на далеко не совершенный опыт постановки «Шаря

Эмпа» этим летом в саду Народного дома, постановки, которая при всех своих недочетах привлекла громадную массу зрителей и была сочувственно встречена критикой.

Отталкиваясь от этого небольшого и не вполне удачного примера, я рекомендую разработать намеренно серию массовых постановок классического романтического репертуара — по преимуществу *инородного* — под открытым небом. Конечно, не все возможные контакты намечаются здесь с Московским парком культуры и отдыха. Технологические особенности актерской игры в таких условиях, технологические особенности игры на громадном пространстве и перед громадными массами зрителей — это вынужденная, естественно возможная необходимость рисовать образ при посредстве отдельных эффектов, при посредстве отдельных режисских мазков, минуя всеческие детали — все это вполне приложимо и именно к романтическому классическому репертуару. Здесь нужно суметь уберечься от нарочитой декоративной зрелищности, уберечься от подмены понятия «массовый» понятием «зрелищный»; нам нужна в данном случае трезвая и лаконичная зрелищность, подматывающая зрелищность, а не оперно-балетная зрелищность по принципу «администратор хочет отплатиться».

В этих специфических заданиях я вижу также возможность и желательность использования советского драматурга, эссеиста, писателя, создающего специальные, постановочные в специфических условиях, условия для данной цели драматургии. Эта задача возрождения классического репертуара для монументальных массовых постановок под открытым небом привлекает сейчас все мое внимание. Именно этой задаче хотел бы я посвятить последние годы моей артистической жизни».

И. Н. ПЕВЦОВ

Б. МАЗИНГ

В столетней юбилей Александрийского театра мы Певцова — молодое. Но его вступлению на сцену сегодняшнего юбиляра-театра уже предшествовала заслуженная известность.

Центральный мир знал превосходную фигуру сумасшедшего на тридцати Палла 1, фигуру, обрисованную Певцовым острым скальпелем психологического анализа. Певцова знали по второму художественному театру. Знали по написанным аттестатам зрительского зала как актера «матового цвета толка», актера «неаристовина». Естественно, что приход этого артиста на сцену театра с традициями академизма вызвала толки, — не будет ли его мастерство идти в разрез с общим тоном исполнения Александрийского театра? Может быть, артист в общем ансамбле станет инородным телом? Или, может, ему придется поступиться своей манерой исполнения, уступая общему направлению театра?

Годы работы Певцова в Александрийском театре легко рассеяли возможные опаски. Певцов — в классическом репертуаре, Певцов — в ролях советского репертуара, Певцов — в образах *инородного* драматургии разведи все многообразие своего таланта, сумел дать живых людей, сроднившего дня и правдивые портреты далекого прошлого.

Везде основным для Певцова была верность психологического рисунка. Сценическая правда условила, но подчеркивается своим законом. Певцов расквашивает о первой своей роли в Александрийском театре — «Маскараде».

«Подаю реплики — чувствую: падаю в пустое пространство». Подает партнер — речь обращена к партнеру, — я не могу подхватить в том же тоне. Прошу артиста, теперь уже убедительного, «пожалуй-

ста, обращайтесь, когда говорите со мной, ко мне, а не к публике», — «Хорошо, постараюсь», а на спектакле снова чувствую вокруг себя пустоту».

Игра в публику нажита теперь театром, превосходный спектакль «Страха» это убедительно подтверждает. Напомни ли театр свою систему? Есть ли, наконец, новый, так жадно искомый метод современной сценической игры?

И на сегодняшний день есть только одна стройная система — Станиславского. Это — азбука театра, азбука старая грамота, но грамота, систематизировавшая все лучшие истины о правде сценического исполнения. Станиславский создал свою систему не на пустом месте. Он гениально систематизировал и привнес в сценичество те многочисленные ценности, которыми до него пренебрегали».

Значит, театр Госдармы не знает еще целостной системы на рубеже своего первого столетия?

«Нет, есть многое не сделано. Ленинградские театры много исследовали, противопоставили себя Москве, но целостного, равного той же системе Станиславского не выдвинули».

А что же мешает на этом пути той же Госдарме?

«Основное зло, правда, изживаемое, но дающее себя знать, — это бескорневой формализм. Нельзя отрицать форму, но она растет из корня содержания. В постановках Госдармы часто была лишь одна форма. Я, например, не чувствую творческой радости в том, что за мною на сцене бегают тени. Вот почему на московских гастролях я не стал играть «Тартюфа»».

Может быть, формалистские опыты Александрийского театра, весь его уклад мешают творческому росту актера?

«На театр в этом обихаживать нельзя. Наоборот, я лично пришел сюда из Второго Художественного театра, где тогдашний руководитель так сильно связывал нашего молодого слугу, считая его «дуалитарным советским человеком», с тем, чтобы скинуть узду со своей творческой индивидуальности. И театр представлял широкий простор моей работе. Вы помните мой эксперимент с «Отедело»».

— Как же интереснейшая попытка психологического анализа шекспировского героя. — «Положим, я считаю, что здесь я был испуган. Но... если падать с кова, так с большого». Я вспоминаю спектакль и «Отедело» — Певцова и не соглашусь с «паде-

1931 г.



«Страха»

1938 г.



«Девич»

1929 г.



«Тартюф»



Е. П. Норжицина-Александровская и В. А. Бородин в «Свои люди со своим»