

нием". Отделю для несбыточ, нов. Была не трагедия ревнива, была жертва прямолинейности и паничной веры в людей. Отделю был прост,—не из косяков, в итоге было оправдание тщательного труда актера.

Вспомнил, другие образы Певцова—Невзласов («Броненосец») Пупин («Ярость») Бородин («Страх»). Какими же доволен сам художник?

«Бородин?—Сыграл много раз, задумывался, не похожу ли на красок. Когда доволен собою? Представьте, считаю, что для жизни правду в такой пустяковой роли, как Телесков («Ревизор гулит»). Легко давалась роль Бериса («Сенсация»), порадовался находке неожиданного для себя комического плана. Много дали нового для меня роли Пупина («Ярость») и Красильникова («Штиль»). Меня интересовало выявить характер человека прямого, искреннего, выходящего непосредственно из жизни. В этих ролях я пришел к максимальной скромности, пришел даже к безгриммю!»

Актёрская индивидуальность и роль—удача зависит от совпадения?

«У меня — обратное. Наиболее удаются те роли, которые совпадают с моим желанием быть таковы, какими я не бываю в жизни. Идти на сцене свои слабости трудно: То, к чему волею, — удаётся более».

Какой процесс работы, лепка сценической фигуры?

«Чем лучше выходит роль, тем менее замечен процесс ее роста. Улучшение, легкость мысли, а ощущение работы — образ выходит. Ослабевая, чувствуешь потребность расти с трудом. Не то индийца. Мало. Я — педагог и менее всего рекомендую педагогов на легкокрылое вдохновение». Легкость работы не исключает умения ухода от всего и добровольного домашнего заключения на 2—3 недели. Не исключает необходимости сидеть в тишине и работать над новым штрихом. Или читается в текст подра

раз пятьдесят, повторить, фиксировать, тогда реплика вызывает новую ее сценическую редакцию. Надо уметь вызвать него, но надо уметь и держать его. Вот почему я могу вызвать четыре смея на лице Бородина, но не позволяю выплывать из глаз слезы.

База для материала роли?—Моя личная жизнь, накопленный опыт, внутренний запас инстинктивных воспоминаний. Велика зависимость внутреннего жизненного накопления — с творчеством. Внутреннее отношение — смерть творческой личности. А таких смертей, русский театр знает, к сожалению, не мало».

Современный драматург дает ли достаточный материал для роли, вообще репертуарная линия театра соответствует ли запросам сегодняшнего дня?

«По-моему театр не всегда использует свои права. Ведь были случаи чуть ли не равнения на «Синюю блузу». Театр иногда впадает в излишнее самоограничение. Например, опускаясь в свое время постановить «Заговор чувств» — театр говорит: «ставьте шире». Театр часто сам идет на сокращение своих репертуарных возможностей. Задача Госдrams — впасть в свой репертуар проблемы широкого плана, проблемы современные, а от узко познаваемой, заоблачности» надо раз и навсегда отказаться.

А классический репертуар?

«Сперва — современность, философский историзм и обобщения. Жизнь последнего пятидесятилетия зовет к этому. Она волнует каждого, задает тысячи грандиозных вопросов, и театр обязан на них отвечать.

Классика?—Необходима. Ее сокращение несправедливо — и лучше и ней мы обязаны показать молодому зрителю. Но в классическом репертуаре надо брать то, а чем найдется отклик на бытие пульса современности. Давно, например, мечтаю играть Филиппа II в «Дон Карлосе», недавно перечел и ни за что бы возмущусь за эту

роль. Утерял темп, текст сценически мерта».

В беседе был еще один вопрос. О критике. Задавая вопрос, сам думал: а что же такое сегодняшняя критика для актера? В лучшем случае — упоминание фамилии со стереотипными прилагательными, особенно следует выделить: «для сочной образ», «интересный образ» и т. д.

«Увы, критика для нас нет. С нею не считаться. Похвалят в двух строках — ласково, но практического указания никакого. Был ряд былых критик обобщающего характера: меня в какой-либо роли, и я первый приду к нему беседовать, может, спорить, но эта беседа будет для меня хорошей проверкой творческого пути.

Хотелось бы еще пожаловаться: часто критик судит о роли по своей мерке, а исполнитель толкует ее совсем иначе. Ведь можно толкованно дать шаблон обычного толкования роли и можно блестяще истолковывать свое интерпретацию. Как, например, можно было судить по своей мерке совершенно различных типовых типовых Мушкетеров и противопоставить ему Моисея, Самойлова и Качалова, Чехова и Давалского. Все они играли правильно в рамках своего толкования, и причислять под одну гребенку их нельзя было.

Беседа затянулась, а я вспоминаю, что ведь вызвала она юбилей театра. Что же покажет артист своему театру?

«Отказаться от формализма раз и навсегда, в постановках исходить из смысла темы. Держать ланно высококачественный репертуар нашей современности и лучшей классики.

Биться за стройную систему актерского исполнения. Привлекать молодежь, но с большим, чем теперь, выбором».

А что хотел бы осуществить сам Певцов на сцене театра Госдrams? Артист назвал классическую фигуру классической трагедии. И здесь разговор принял уже характер не столько беседы, сколько историко-лингвистический экскурс по поводу здесь можно поставить точку.

Н. МАЛКОВ

ИЗ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОШЛОГО

В связи со столетием Александринского театра интересно вспомнить, какую роль в его истории играла музыка и в каких формах привлекалось музыкальное искусство к обслуживанию театрального зрительского зала.

Сейчас трудно себе представить, что каких-нибудь тридцать лет тому назад, т. е. во времена, которые хорошо помнят многие из нынешних посетителей Госдrams, во многих случаях драматический театр не мог строить работу в расчете на самостоятельное значение своих спектаклей и вынужден был предлагать ему «духовную пищу» приправленную для лучшего ее усвоения принятыми специями.

Роль такого «гарнира» играла антрактовая музыка, для исполнения которой содержали при театре специальные оркестры (около 40 чел.). Дело тут, конечно, не в нарушении принципа драматургического жанра.

Существовал целый ряд драматических произведений, постановка которых требовала и вынуждала к специальному высококачественному музыкальному оформлению. Крупнейшие европейские и русские композиторы отдавали свои силы сочинению музыки для драматического театра. Стоит назвать Бетховена (музыка к «Эгмонту»), Шумана (музыка к «Книжке Холмскому»), Балакирева (музыка к «Королю Лире»), Чайковского (музыка к «Гамлету») и др.

Но совсем другое дело, когда музыка привлекается в драматический театр в качестве *развлекательного антракта* — в качестве музыкального сопровождения к содержанию и смыслу драматического действия. А так именно и было в Александринке в течение десятков лет и лишь незадолго до февральской революции «антрактовая музыка» была изгнана из сцен театра.

В самом деле, разве не нелепы кажутся теперь, что еще в девятисотых годах, придя в Александринский театр на спектакль какой-нибудь психологической драмы, вы «подготавливались» к восприятию сценического действия веселой увертюрой Келера-Белла, Зуппе или Иоганна Штрауса, под управлением маэстро Галкина, а в антрактах вы продумывали драматические перипетии спектакля под звуки «Joli du bal» Жюльена или Штраусского вальса.

А между тем это так и было, и такое «лишесварительное» отношение к музыке имело полную аналогию в обычае ставить перед основной пьесой веселый или веселый в роде «Помолвки в Галерной таван», а в конце спектакля (как это было во времена Горбунова) усаживать зрителя забавными рассказами «из народного быта».

В сущности музыка как таковая

1931 г.

«Страх»

1926 г.

«Конец Криворыльска»

1929 г.

«Огненный мост»



Н. С. РАШЕРСКАЯ

МАРАФОНСКИЙ БЕГ ДРАМАТУРГОВ

Шарж Н. Раёвского



За время существования Александринского театра — «Ревизор» шел 668 раз, «Горе от ума» — 370, «Страх» — 300, «Маскарад» — 208