

неизбежна, когда им приходится преодолевать большое сопротивление, ломать рутину, бороться с зашампаневшей традицией.

Все сказанное отнюдь не имеет в виду отрицания того направления, которое избрал Брехт. Искусство, поднимающее интеллектуальную культуру публики, нужно и полезно, ибо можно не только воздействовать на разум посредством обращения к чувствам публики, но и воспитывать чувства, обращаясь к ее разуму.

Вероятно, нельзя говорить такие слова «под занавес», не сопроводив их соответствующими объяснениями, но я все же скажу: мне думается, что театр Брехта есть одно из убедительных свидетельств того, как богато и многообразно искусство социалистического реализма. Искусству Брехта в нем принадлежит свое место, «Берлинский ансамбль» утверждает свои особые художественные принципы. И именно потому, что искусство это глубоко индивидуально, оно обогащает наше представление о широте возможностей социалистического реализма.

Воинствующая мысль и ее театральная форма

Т. БАЧЕЛИС

Из всех неожиданностей, которые преподнес нам театр Брехта, самой неожиданной для меня было ощущение глубочайшей современности его спектаклей. Именно спектаклей, ибо драматургия Брехта на сцене прозвучала неожиданно по-иному, чем в чтении. В самой форме этих спектаклей выявилась современность их идеи.

Все мы нетерпеливо ждали берлинских гастролей. Читали пьесы Брехта. Знакомились с его теорией эпического театра.

Все это было бесконечно интересно, но казалось чем-то далеким и, не скрою, немного чужим, малопонятным, чуть придуманным, затейливым, не приспособленным для решения волнующих нас вопросов. Итак, жду эпической повествовательной простоты, гражданской честности и спокойной исторической мудрости реалиста-просветителя Бертольта Брехта. И вдруг, словно удар ненависти и сарказма, — в свободном, беспыльном пространстве огромной залитой белым светом сцены предстало нечто совершенно неожиданное, странное и точное по своей стилистике: застывшая гримаса выходящей, надменной бесчеловечности — великолепная маска Елены Вайгель в «Кавказском меловом круге»; дегенеративность пигмея с незабываемо семенящей походкой, издевательски-бутафорская фигура «жирного князя»; тупые в своей бессмысленной силе, белесые маски придуманных Брехтом латников... Да ведь это гестаповцы! Вплоть до неподвижных, лишенных всего че-

ловеческого масок довел широту своей отрицательной типизации Брехт. И театр его художественно дает здесь приговор столь бесповоротный и окончательный, что возражения против этого приема образов-масок, появлявшиеся в одной из газетных рецензий, выглядят умозрительными, абстрактными, оторванными от убедительности живого искусства.

Или вот: виселица на сцене! Однако никого она не шокирует и не пугает; наше сознание лишь спокойно фиксирует ее наличие. Человек с петлей на шее произносит полный силы и юмора монолог... И человек этот побеждает.

Не правы, по-моему, те, кто писал в наших газетах о натурализме или хотя бы элементах натурализма брехтовского театра. Форма его спектаклей, мне кажется, много сложнее, а отчетливая идейность его сценических решений исключает вопрос о натурализме, рассианом, как известно, по отношению к идеям.

(Театр Брехта хочется назвать театром требовательной свободы и разгневанной, неумолимо идущей до конца мысли, часто жестокой в своей окончательной правдивости.

Это, я думаю, главное в огромном содержании искусства «Берлинского ансамбля» и во всем том обилии вопросов, тем, размышлений, которые всколыхнули в нашем сознании его спектакли.

Медленно длится в разговорах, раздумьях, открытиях и отступничестве трагедия Галилея — трагедия гениальности, науки, интеллекта, натыкающихся, как на глухие стены, на религиозные, государственные, торгашеские и прочие «законы» и «догмы», противостоящие истине. Но вот обстоятельная, непривычная для русского зрителя медлительность развития этой трагедии мысли вдруг насмешливо обрывается превосходной, неожиданной сочетанием в своих изобразительных приемах Брейгеля и Пикассо сценой Масляничного карнавала, а затем почти застывает в ритуальной церемонии облачения папы.

Постепенно обозначается проблема драмы, проблема жгучая, всегда актуальная. В ней оглушающая, страстная сила простоты.

Брехтовский театр работает на все человечество. Вот откуда, мне кажется, возникает в его эстетике почти мифологическая обобщенность проблем и образов в сочетании с суровым прозаизмом показа жестоких потребностей человеческой жизни, быта, физической работы, уродств жизни и человеческих заблуждений. Этот театр не боится самой ужасной правды — о людях, о жизни, об истории, но и не воспевает ее. Он просто договаривает правду до конца. В этом и выражается его своеобразная эпичность. Брехта интересует не столько психология, сколько судьба людей, ее противоречия и ее жестокие закономерности.

Мамаша Кураж не кричит, когда узнает о расстреле сына. Лицо Елены Вайгель с нечеловеческим, почти уродливым в своей правдивости напряжением сдерживает этот вопль — пауза страшная и очень важная по своей выразительности. Довольно криков, говорит своим искусством театр Брехта. Он обращается к спокойному, незамутненному разуму человека, не к чувству, даже не к совести людей, вообще ни к чему иррациональному — но именно к разуму, к сознанию нашего общества. Брехт и его артисты. Ведь и без воплей можно протестовать: немая героиня упорным набатным барабаном будит спящий город и зовет горожан к сопротивлению. Сколько ни думаешь — не удается найти определение для изумительной игры Ангелики Гурвиц: каждое кажется слишком «театральным».

зucht

1561
1957
Team

Для нас эмоциональность и действительность — неотъемлемые качества театра. И вот мы видим театр строгого рационализма. Он не потрясает во время действия, да и не добивается волнений. Но вот что удивительно: у спектаклей Брехта начинается вторая жизнь, волнение приходит после спектаклей, вместе с раздумьями, с четкими и неотступными воспоминаниями о виденном. Вероятно, именно такова и была цель Брехта.

Во время беседы с Еленой Вайгель и ее товарищами один из критиков задал вопрос о причинах принципиальных возражений Брехта против театральной эмоциональности.

Ответ оказался неожиданным и удивительно простым: «Подчеркнутое обращение в театре к очищающему, трезвому и ясному разуму человека было вызвано у Брехта историческими причинами — стремлением противостоять силами искусства тому мутному потоку неосознанных, массовых эмоций и инстинктов, которые многие годы провоцировал и эксплуатировал в своих преступных целях фашизм». Ответ, на мой взгляд, исчерпывающий по простоте и точности. Но, что этот театр оказался столь современным по своей неожиданной форме, объясняется идейными причинами — именно тем, что это театр революционный. Конечно, Брехт требует пристального анализа. Но выразительность и экономия его средств столь точны, что ошибиться в их понимании невозможно. Здесь сама форма становится содержанием, столь она лаконична и отчетлива.

Что нам, советским зрителям, напомнила эта огромная, пустая сцена брехтовского театра? И эта экономная, лаконичная условность общего решения пространства и доподлинная материальность необходимых в данный момент актеру вещей и предметов? Эта суровая правдивость деталей и физического поведения человека на сцене в сочетании с самыми интереснейшими условностями? На первых же спектаклях «Берлинского ансамбля» многие заговорили о сходстве режиссерских приемов Брехта с некоторыми приемами Мейерхольда. Этот вопрос со взаимным интересом обсуждался нами во время беседы с немецкими товарищами. Выяснилось, что Брехт, глубоко изучая Станиславского, в то же время хорошо знал и театр Мейерхольда, брал везде все годное для собственных исканий. Я не думаю говорить о влияниях — Брехт слишком оригинален и самостоятелен. Но вот закономерности в развитии и жизненности некоторых театральных принципов — интересны. Сопоставление только что виденных спектаклей и полузабытого театра Мейерхольда поучительно и в том общем, что роднит их эстетику, и в их различиях. Интеллектуальность, социальная тема, революционность — идейно роднят эти два явления. Отсюда в обоих случаях стремление к суровой правдивости, к монументальному реализму. Здесь и там отсутствие декораций в их традиционном, иллюзорном назначении.

С этим связано отрицание бутафории и бутафорской театральности, равно как и фотографизма, отсутствие красоты, эстетской «припудренности» в обоих театрах. Полное и откровенное использование сценического пространства, условное, с точки зрения жизненного правдоподобия, но глубоко реальное, реалистическое, с точки зрения рельефной выразительности действия актера в этом пространстве. Драматургическая своявольная многоэпизодность, рассчитанная условность и лаконизм пространственных решений и вместе с тем — предельная конкретность и доподлинность физического поведения персонажа. Наконец, стремление к драма-

тургу-позту (наким и является Брехт и какого не всегда находил Мейерхольд). Это и, вероятно, многое другое сближает их театры, а нам сегодня наглядно доказывает могущество и современность некоторых недооцененных принципов, имеющих в активе советской режиссуры.

Эстетические различия здесь тоже велики. У Мейерхольда резкая, обостренная конфликтность, отражающая классовую и идейную борьбу миров, разительные исторические противоречия его эпохи; у Брехта же — акцент на вдумчивом повествовании и осмыслении исторических трагедий века. Эмоционально-напряженный, динамичный по своим ритмам, часто контрастным и резко сменяющимся, театр Мейерхольда полярно в этом смысле отличался от сознательно-замедленного, почти лишенного внешнего действия и смены ритмов театра Брехта.

В сосредоточенности Брехта, заставляющего зрителя следить за ходом словесных столкновений, полностью отсутствует бурный темперамент, динамизм, характерный для спектаклей Мейерхольда, где мысль передавалась через действие, мизансцену. В театре Брехта особое значение имеет слово, размышления и споры персонажей. Оба театра стремились заставить зрителя думать самостоятельно; один, — взнуздывая его мысль и воображение, иногда вызывая на спор, другой — тот, что мы видели недавно, с настойчивым глубоким упорством внедряя в сознание зрителя исторически необходимые идеи и неизбежные обобщения. Первый стремился включить волю и мысль зрителя в действие, вместо мхатовской «четвертой сцены» отстаивал активные права «четвертого творца» — зрителя. Другой — тот, что мы видели недавно, стремится заставить каждого отдельного человека в зале серьезно задуматься над судьбами человечества. Оба театра стремились в идеале обращаться к массам, создать народное зрелище. В обоих случаях важна активная, революционная настроенность театра, его обращение к мысли человека, сидящего в зрительном зале, к его гражданскому и историческому чувству революционной ответственности.

Перед гастрольями мы знали о мировой славе «Берлинского ансамбля». Но лишь сейчас, пожалуй, можно утверждать, что это, вероятно, самый необычный и новый, самый жестокий и современный из западных театров.



Художники „Берлинского ансамбля“

Е. ЛУЦКАЯ

Они воспитаны всем складом брехтовской драматургии. Они немногословны, но умеют одной деталью сказать больше, нежели множеством обстановочных подробностей; они изысканны, но эта изысканность предельно проста и естественна; они глубоко национальны, и эта яркая национальная характеристика сообщает их искусству общечеловеческое звучание.

С. Цимбал

АКТЕР
ВПЕРЕДИ РЕЖИССЕРАРаботный и
Театр
№ 375
1937

Э. Т. А. Гофман, писатель, композитор, критик и театральный директор, оставил в память о своем творческом труде небольшую книжку, которая называется «Необычайные мучения одного театрального директора». В этой книжке-разговоре радивый театральный директор жалуется своему собеседнику на тягости и препятствия, которые ему приходится встречать в своей работе. Актеры народ скандальный, характеры у них тяжелые, нрав завистливый и тщеславие необыкновенное. Невозможно с ними создать настоящее произведение искусства, целостное, единое по духу и в подлинном смысле этого слова гармоничское.

Собеседник горемычного директора возражает ему: есть, оказывается, актеры, которые умеют слушаться, зависть и сребролюбие незнакомы им, живут они друг с другом в нерушимом мире. — Но где, где они? — восклицает директор, и вместо ответа приятель показывает ему большой ящик, в котором мирно лежат куклы; в молчаливом спокойствии они ждут представления, после которого они снова вернутся в свой ящик. Они не станут жаловаться на то, что им была дана плохая роль, они не потребуют прибавки за успех, который выпал на их долю. — Милые, скромные, безропотные труженики искусства!

Так горестно и зло заканчивает свою книжку-диалог Гофман, и спустя многие десятилетия ему вторят всяческие снобы и гурманы от театра, пытаясь в гофмановских невеселых признаниях найти оправдание и повод к истреблению живого человеческого существа на театре и подмене его мертвой, холодной и равнодушной «сценической формой». То обстоятельство, что актер является и субъектом и объектом творчества на протяжении всего последнего столетия, выдвигало перед теоретиками театра головоломные, умопомрачительные проблемы, столь же практически бессмысленные, как и те решения, которые этими теоретиками предлагались. Чисто-метафорическое решение задачи, выдвинутое Гофманом, было всерьез принято нашими российскими символистами во главе с Федором Сологубом. Они поняли Гофмана буквально, в том смысле, что живых актеров в театре следует заменить марионетками, ибо марионеткам, в силу того, что они ничего и ни о чем не думают, ничего не переживают и не чувствуют, безопаснее доверить рисунок живописца, мелодию композитора и слово поэта.

Так философы театрального упадка провозгласили живой и верный человеческий характер, реально совершаемое человеческое дело, одним словом, весь многообразный смысл действительности — противны-

ми духу театрального искусства. На их смену, по протекции шарлатанов и богоскательей, должны были прийти орнаментальная сценическая композиция, предмет для любования, хитроумный плод алгебраических построений, некая овеществленная в красках, линиях и звуках математическая формула. Думаящему и чувствующему актеру повернуться здесь было невозможно, благо от него ничего и не требовалось — он сам становился только предметом, способным самостоятельно перемещаться в пространстве. В рассуждениях многих и многих реформаторов театра это было естественным выходом из положения. Диктатура режиссера укреплялась простейшим способом — все, что могло и должно было противостоять его произволу — мысль, инициатива, сознание актера, — уничтожалось в самой своей основе. Таков был театр Гордона Крэга, мечтавшего о целостной зрительной и звуковой гармонии спектакля, осуществленной через голову актера. Встреча Крэга с Московским Художественным театром — работа над «Гамлетом» — не удалась, видимо, именно в силу этой разности понимания основ театрального искусства. Таков был длительный этап в творческой практике Мейерхольда, подготовившего своими опытами и исканиями тот трагический, в полном смысле этого слова, конфликт, перед лицом которого он стоит последние годы. Через смятенные и буиные новаторские экспроприации, сквозь сломанную им сценическую коробку, проталкиваясь через им же самим разрушенные сценические каноны и традиции, Мейерхольд на склоне своих творческих лет вернулся к утверждению полноценно думающего и чувствующего актера. И именно теперь, когда седой мастер, настоящий ветеран театральных бунтов и баррикад, нашел в себе мужество и силу «поклониться всему, что сжигал», — со всей зияющей очевидностью обнаружилась пустота вокруг него.

Мастер остался одиноким. Около него нет актеров, которые были бы в состоянии сговориться с ним, понять его, актеров, которые не только приняли бы блистательный темперамент искателя, его гениальную фантазию, но и верили бы в свой собственный рост под его режиссерской сенью. Недавно в газетах промелькнула заметка, никого фактически не удивившая: из театра ушли Геннадий Минчурин и Эраст Гарин — актер, о котором можно смело сказать, что он всегда был особенно близок по всем своим художественным свойствам Мейерхольду. Такова, видимо, противоречивая природа мастерства — в годы, когда Мейерхольд не проявлял никакого уважения к актеру-художнику, около него неизменно группировалась талантливая и ищущая молодежь: Ильинский, Бабанова, Зайчиков, Бельский, Гарин, Мухин, Яхонтов, Тяп-

кина — список легко продолжить. Но многие ли из них продолжают работать у Мейерхольда? Именно теперь, когда мастер, так сказать, признал ведущую роль актера, ему фактически не с кем эту ведущую роль утверждать. Большинство его работ за последние годы задумано для актеров. Впервые за всю его режиссерскую жизнь постановочные замыслы всем своим существом предполагают активную исполнительскую мысль, талантливых, ярких живых воплощений. Но группа актеров, на которых мастер может опереться, — количественно ничтожна: Рейх, Боголюбов, Свердлин, Зайчиков — вот, пожалуй, и все. Но Мейерхольд не привык считаться с такими трудностями, с глубине души он продолжает верить в всепобеждающую силу режиссерской мысли, и это приводит его к утрате актерских масштабов, к потере чувства пропорции, — чувства, которое должно составлять главную добродетель каждого режиссера независимо от его рода и звания.

Актеры в его театре получают роли, не свойственные ни масштабу дарования, ни яркости их художественной индивидуальности. Но и самые замыслы Мейерхольда в последнее время повелительно требуют качеств отчетливо индивидуальных от каждого актера — активной и самостоятельной актерской мысли. Не случайным, скажем, было приглашение нар. арт. Юрьева на роль Кречинского, но в такой же степени закономерно и то, что Юрьев ограничил свою работу в театре Мейерхольда одной этой ролью. Мейерхольд продолжает оставаться диктатором в решении основных задач спектакля, но это свое диктаторство пробует примирить с новым отношением к исполнителю. Его экспозиции остаются деспотическими и субъективными по самому своему существу, — памятна всем его работа над маленькими чеховскими пьесами, — но теперь они опираются, или, вернее, должны опираться, на высокое и зрелое актерское мастерство. В этом острейшее противоречие нынешнего творческого этапа Мейерхольда.

Именно поэтому Мейерхольд одинок. Именно поэтому все режиссеры, мыслящие и замышляющие отдельно от актера, — одиноки так же, как Мейерхольд. Множество молодых режиссеров, талантливых и в свое время достаточно известных, сейчас безмолвствует. Дело, разумеется, не в декларациях. Режиссера, формально отстаивающего свою режиссерскую монополию на мысль, на замысел, на инициативу, сейчас встретить трудно. Но режиссеров, фактически мыслящих именно таким образом, у нас осталось немало. В Ленинграде можно указать на В. В. Люце, несомненно одаренного постановщика, пытавшегося встать на путь актерского театра, театра правдивых и человеческих характеров, но фактически не научившегося мыслить актерскими образами, а стало быть, исходить в своей постановочной работе из интересов, возможностей и данных каждого отдельного актера. Опыт показывает, что такое мышление всегда идет на пользу и самому режиссеру. Правильная расстановка сил — первый долг режиссера. В этом смысле успех Остужева в *Отелло* есть успех Радлова. В этом смысле успех Мичуриной, Горин-Горайнова, Юрьева, Корчагиной-Александровской в *Лесе* есть успех Кожича. Этого не нужно понимать буквально. Это не значит, что — не будь Радлова —

Остужев обязательно играл бы хуже. Возможно, что он играл бы так же, как он играл в радловском спектакле. Но это значит, что режиссер мыслит не в своих цеховых, узких интересах, а исходя из интересов спектакля в целом. Режиссер, который не умеет становиться на позиции актера, — фактически мешает ему. Режиссер, который умеет не мешать актеру, — в целом ряде случаев помогает ему. Именно такой режиссер требовал по отношению к себе покойный Певцов. Он пользовался всеми возможностями, данными человеку в мышлении, творчестве, фантазии, у него всегда была своя причина, по которой он брался за ту или иную роль, — эта причина ему давала силу убеждения в работе, вернейший источник творческой искренности и взволнованности, она укрепляла его позиции в отношениях с режиссером. В статье, посвященной памяти Певцова, я приводил пример здорового сопротивления актера постановщику. Оно было оказано Певцовым в спектакле *«Столпы общества»* Б. М. Сушкевичу, пытавшемуся изменить финал ибсеновской пьесы, якобы продиктованный Ибсену цензурными соображениями. Покаяние консула Берника, филистера, человека темной и преступной совести, Сушкевич попытался истолковать как раскаяние мнимое. Правильное, в широком смысле, понимание ибсеновского финала Сушкевичем оказалось противоречащим всему драматическому напряжению, пафосу, движению пьесы Ибсена. То, как движется, растет и разворачивается в ней образ Берника, показывает закономерность его финального покаяния. Этого не почувствовал постановщик, но зато это понял всей силой своего художественного мышления Певцов. И, формально подчиняясь произведенному режиссером перемонтажу конца пьесы, он как актер играл раскаяние Берника всерьез, с той страстью, резкостью убеждения и с тем душевным напряжением, которые исключали всякие сомнения в подлинности происшедшей в Бернике перемены. И здесь Певцов был впереди режиссера — пьесе не следовало ставить вовсе, а если уж ставить, то так, как она написана у Ибсена.

Другой пример с тем же Певцовым. Когда несколько лет назад Мейерхольд возобновлял лермонтовский *«Маскарад»*, он включил в спектакль пантомиму, которой раньше в нем не было и которая по существу своему усиливала в нем элементы романтической «ирреальности». В момент объяснения с Ниной в сознание Арбенина возвращается тревожная, пестрая, беспокойная вереница масок недавнего маскарада. Страшное предсказание Неизвестного совершается. Пантомима, введенная Мейерхольдом, подчеркивала роковой смысл происходящих событий, предопределенность катастрофы, — одним словом, она окончательно устранила всякие возможности реалистического восприятия лермонтовской драмы. Но Певцов, который после долгого перерыва играл Неизвестного, воспротивился усилению этих нереалистических черт спектакля. Всеми силами и способами он заставляет звучать свой образ как образ реалистический, психологически конкретный и живой. Отсутствующие у Лермонтова имя, отчество и фамилию Неизвестного он восполняет детальной и тончайшей психологической разработкой его характера. Из отвлеченной роковой силы, представленной в образе человека, Певцов создает фигу-

ру мстителя, униженного и озлобленного годами несчастий и неудач, фигуру, исполненную такой высокой и поучительной конкретности и жизненности, а стало быть, и человечности, что самый романтический и несколько абстрактный строй лермонтовской драмы получает иное звучание и новый смысл. И здесь актер оказывается впереди режиссера. Я хочу сказать, что мысль актера, его сознание художника, его инициатива творца и в этом случае завоевывают фактическую самостоятельность в произведениях театра.

2

Коклен-старший в своем «Искусстве актера» вынужден был отстаивать значение актерской инициативы, особого вида ума, требуемого от актера. «Прошу вспомнить, — писал он, — какой ничтожный эффект производят самые лучшие пьесы, если они плохо разыграны». И дальше: «есть актеры, одаренные такою силой характеристики, что из чисто-условных ролей, лишенных меткости или величия, они извлекают самые необыкновенные, жизненные и правдивые образы. О скольких драмах говорили: — Что за пустая пьеса! Но как удивителен в ней Фредерик! — А Тальма, — разве он не вдохнул свой гений и свою душу в целый ряд жалких трагедий, которые, не успев он исчезнуть, снова сделались тем, чем были в действительности, — ничтожеством?»

Был период в истории нашего советского театра, когда всякая актерская удача, независимо от своего происхождения, независимо от своей творческой природы, приписывалась режиссеру и только ему. То, что сказано выше по поводу «Отелло» Остужева — Радлова и «Леса» в исполнении старых александрийцев и в постановке Кожича, имеет свою обратную сторону. Дело в том, что самое понятие режиссуры достаточно растяжимо и речь, разумеется, может идти о различных проявлениях режиссерской активности. То, что сделали Радлов в «Отелло» и Кожич в «Лесе», — я имею в виду наиболее сильные, удавшиеся стороны этих спектаклей, — лишено всяких признаков той нескромной, как говорят шахматисты, «некорректной» режиссуры, которая, расталкивая актеров, всемерно пробирается к рампе и пыталась утвердить свое место впереди играющего актера. Пускай, дескать, актеры себе играют, а я пока что покажу вам, какой я умный, образованный и изобретательный. Этот тип режиссера канул в вечность. На смену ему приходит режиссер иного толка, знающий цену искусству актера, но пытающийся взять реванш за поправленные права своей профессии на другом. Такой режиссер не станет придумывать некие внеактерские сценические аттракционы — напротив, он скромно предоставит актерам возможность побеждать зрителя непосредственно своим актерским искусством.

Но это не значит, что такой режиссер отказался от своей гегемонии. Напротив, он пытается утвердить ее на новых позициях. Своей прерогативой он оставляет истолковательскую мысль в спектакле, утверждение живых и острых характеров, одним словом, все, что во времена Коклена, — да и не только Коклена, разумеется, — составляло славу и величие больших мастеров сцены. Да и действительно, что определяло огромный успех и популярность Гаррика, Лекена,

Тальма, Мочалова, Савиной, — всех величайших актеров, как не смелое и самостоятельное художественное мышление, помноженное на первоклассное актерское мастерство? Почему же сейчас актерам понадобилось такое истолковательское опекуновство, почему же теперь огромный и зрелый успех отдельных актеров неизменно разделяется ими с режиссерами?

На этот вопрос отвечает нам самая последняя формация режиссеров, самая немногочисленная, но и самая принципиально современная. Режиссеры этой последней формации утверждают свою роль в спектакле, свое фактическое в нем место с успехом, пожалуй, большим, чем все другие, но свою роль они понимают иначе. Они не связывают инициативу актеров якобы стройной и якобы целостной системой своих истолковательских взглядов, но они развивают эту инициативу тем, что устанавливают в спектакле такое соотношение сил, при котором выигрывают и целое и каждый из них. Так, архитектор-планировщик не построит рядом с легким в классическом духе зданием тяжеловесного и громоздкого небоскреба и, наоборот, не станет украшать площадь, застроенную монументальными сооружениями урбанистической архитектуры, миниатюрными павильонами в духе России. Режиссер утверждает себя как мастер пропорций. Он не допустит, чтоб условная актерская манера Юрьева была опровергнута его партнером по спектаклю, утверждающим бытовую, натуралистическую школу. Он не даст двум актерам различных актерских стилей разрешать одни и те же смысловые задачи. Он не позволит, чтоб в одном спектакле актеры истолковывали свои роли в противоречии с интересами целого. Он становится таким образом посредником, идейно, творчески сближающим актеров. Он, как доверенный человек, судит работу исполнителей и устраняет из спектакля все, нарушающее его нормальное движение и ритм, и в результате именно он доводит до зрителя главную и основную идею спектакля и не дает слишком самостоятельной и произвольной истолковательской идее отдельных актеров стать элементами некоего гастролерского произвола в спектакле. Для того, чтобы в такой режиссерской системе работы создавались спектакли большой внутренней цельности, для того, чтобы между актерами и режиссером наладилось подлинное взаимопонимание, надо, чтоб режиссер был авторитетен для актеров как их воспитатель, как их педагог.

Этого не следует понимать буквально. Прежде всего авторитет педагога не есть авторитет тренера. Авторитет педагога — это всегда авторитет большого жизненного опыта, широких и разнообразных интересов, одним словом, это авторитет самой жизни, всей ее мудрости, ее закономерностей и ее неустанного движения вперед. Этот авторитет режиссера-воспитателя укрепляет в актере веру в собственные силы и возможности и потому он особенно существенен в работе над спектаклем. Таков, например, авторитет Зона, уже успевшего вырастить группу способных актеров и по мере собственного роста продолжающего выращивать новых и новых. Среди наших ленинградских мастеров Зон, пожалуй, наиболее органично и закономерно растет вместе со своими учениками. Нечто иное происходит с Л. С. Вивьеном, одним из самых авторитетных наших педагогов.

Вивьен творчески старше и опытнее Зона, ему своим актерским рождением обязано большое количество уже зрелых и давно работающих мастеров сцены. Вивьен — первоклассный педагог в прямом и непосредственном значении этого слова. И — пусть это не покажется парадоксальным — именно это его качество часто мешает ему в его постановочной режиссерской работе. Но, — что еще неожиданнее, — это его качество особенно часто мешает ему тогда, когда он имеет дело как режиссер со своими собственными учениками. Попробую это проиллюстрировать примерами.

Среди вивьеновских учеников, продолжающих с ним работать по сей день, есть прекрасные мастера, с очень своеобразным актерским профилем, инициативные и яркие. Ленинградцы хорошо знают имена Меркурьева, Екатерининского и многих других — ныне актеров Театра им. АОСПС. Все они давно уже перестали быть учениками, да и не только учениками, но и «молодежью» в том несколько беспредметном и дипломатическом смысле, в котором у нас это слово применяется. Но Вивьен как их учитель не может (речь идет не о свойствах Вивьена, а о свойствах педагогического мышления) требовать с них как со зрелых мастеров. Он неизбежно должен оценивать их по тому, как они выполняют его задания, задания педагога, стремящегося как можно большему научить своих учеников, раскрыть в них наисильнейшие профессиональные качества. Между тем взрослый мастер в своей работе очень часто отталкивается в противоположную сторону от тех навыков, которые он получил в своей школе, у своего учителя. В качестве примера сошлюсь на замечательного мхатовца Хмелева. Сплошь и рядом Хмелев строит свои роли в кажущемся видимом противоречии с теми навыками внутренней игры, которые он получил от своих учителей. Это не значит, что то, что он делает, делается им действительно вопреки навыкам школы. Напротив, именно в школе его научили в случае необходимости отказываться от своих постоянных актерских принципов, нарушать их. Потому Хмелев и сыграл князя в «Дядюшкином сне» открыто гротесковым, сгущенным и вне психологической реальности лежащим приемом. Но, если бы Станиславский и Немирович-Данченко продолжали при работе с Хмелевым исходить из своих давних педагогических требований, они должны были бы воспрепятствовать такому толкованию Хмелевым роли. Притом мастера МХТ настолько внутренне самостоятельны и требовательны к себе, что им, конечно, в наименьшей степени угрожает опасность, о которой я говорил выше. Органически рост актера неразрывно связан с повышением требований к нему предъявляемых. И речь идет именно об этом, а не о чем-либо другом. Для этого нужно, чтобы режиссер, зная актеров, с которыми ему приходится работать, требовал от них совершенной самостоятельности и полной внутренней ответственности. Чем больше при этом режиссер подчеркивает, что он ждет от актеров полноценной и зрелой мысли, тем легче он сможет объединить их вокруг своей целостной и главенствующей идеи.

Я хочу сразу оговориться. Во-первых, речь ни в коем случае не может идти о произволе актерских интерпретаций, характерном для старого театра, в ко-

тором, исходя из собственных данных, профессиональных интересов и расчетов, актер подгонял роль под то толкование, которое этим данным, интересам и расчетам в наибольшей степени отвечало. Так героический образ становился неврастеничным, совершателем в силу самых свойств гастролера как художника. Характер, исполненный внушительного и сосредоточенного драматизма, мог оказаться характером комическим только потому, что актер был наиболее силен в юморе, — от этого страдала мысль драматурга, но зато выигрывал сам исполнитель, показывавший себя в наиболее выгодном свете. Такая истолковательская активность актера порочна по самому своему существу, и не о ней, понятно, идет речь. Второе, о чем нужно сказать сразу: в нашей ленинградской актерской практике можно найти немало примеров большой и поучительной актерской инициативы. Можно указать на Симонова — Бориса, создавшего не только превосходный пластический облик Годунова, но и сумевшего удержаться от тех соблазнительных трагических акцентов, которые, возможно, усилили бы прямую «доходчивость» работы актера, но зато ослабили бы напряженность основного конфликта трагедии — обреченность властителя, лишенного народной поддержки. В самом деле, при исполнении роли Бориса очень не трудно представить его трагедию как роковое стечение обстоятельств («кто ни умрет, я всех убийца тайный»). Симонов играет страдающего отца, преступного властителя, государственного по масштабу человека, но нигде и ни в чем не разделяет эти линии движения образа. И оттого, что его Борис един и монолитен, единой и монолитной становится и сила, ему противостоящая, — народ. Сюда устремлены и неудовлетворенные взгляды «незаконного царя». В народе он видит единственный и подлинный источник всех своих несчастий, — если бы не его рознь с якобы благодетельствованным им народом, все другое, — он это знает, — приложилось бы. Эта тема образа особенно подкрепляется в работе Симонова в предсмертном монологе Бориса, — в прощании с сыном. Симонов дает сыну последние государственные советы, с такой страстью и оживлением говоря о методах «державного правления», каких у него не было и в помине, когда речь шла о дочери, о самой жизни сына, — там Борис и нежен, и тих, и заботлив. С огромной теплотой и мужественностью, которые раскрывает Симонов в сценах Годунова с детьми, жестокость и деспотическая страсть к господству уживаются в Борисе естественно и законно. Симонов, подержанный в этом смысле постановщиком Сушкевичем, сумел сохранить нужные пропорции, и мысль, замысел, экспозиция актерского образа, основанные на действительном уважении актера к общей идее трагедии, не связали его, а, напротив, помогли ему раскрыть свой диапазон с наибольшей полнотой.

То же произошло с образом Неры в исполнении талантливой, но отнюдь не до конца раскрывшейся у нас актрисы Карякиной. Исполнение роли Неры Карякиной прежде всего было актом активного желания актрисы усилить в образе ибсеновской героини черты сильного и темпераментного протеста. Превращение полурейбенка в страстно чувствующую и напряженно думающую женщину разворачивается Карякиной в конкретных и точных интонациях, в на-

растворяющей пылкости, в неожиданных паузах (задумалась!), в открытой и подчеркнутой актрисой борьбе Нормы с собственным саншжом женственным, мягким и нежным характером. Вдруг Нора заговорит чуть-чуть басом, как ребенок, — она хочет опередить себя самое и стать взрослее и мужественнее, чем она есть на самом деле. Это ребячество имеет свой серьезный и глубокий смысл: — это еще инстинктивные, неорганизованные, но уже ясные проявления процесса превращения жены-куклы, лакомки, и смешливой и играющей, во взрослого человека, страдающего и с силой встречающего первые настоящие трудности жизни. Актриса силой своей актерской индивидуальности укрупняет, подчеркивает и конкретизирует большую мысль драматурга.

Советский актер в большей степени обязан проявлять эти свои качества тогда, когда идет речь о советской пьесе. Совершенно сознательно я не останавливался в этих заметках на тех проявлениях актерской инициативы и мысли, которые поднимали неполноценные образы иных советских пьес. Вспоминается, например, Азарин, игравший в очень слабой пьесе Амаглобели «Хорошая жизнь» бледную фигуру профессора Отто с выдумкой, полнокровностью, яркой характерностью, которых вовсе не было в образе, написанном драматургом. Коклен был безусловно прав — очень часто актеры данными им возможностями обманывают зрителя на счет истинных досто-

инств пьес, которые они играют. Но при этом нужно учитывать одно существенное обстоятельство. Указанием на это обстоятельство мне бы и хотелось поправить настоящие заметки. Типические характеры в нашей драматургии только начинают по-настоящему складываться и вырисовываться с какой-то степенью ясности. В самой же действительности эти характеры во многом уже сложились и действительно проявляют себя в актах высокого, подлинно социалистического по своей природе героизма, трудовой инициативы и творческого размаха. Именно в том и выражается отставание нашей драматургии, что эти характеры еще не воплощены на сцене со всей возможной полнотой и убедительностью. И актерам — ярким, разнообразным, думающим и ищущим — дано помочь драматургам преодолеть это отставание. Плеяда блистательных советских актеров — Щукин, Добролюбов, наши ленинградцы Бабочкин, Черкасов, Чирков — показывает, что большие советские образы, типические подлинно социалистические характеры уже есть кому воплощать на советской сцене. Да будет это и упреком нашим драматургам и живым стимулом к творчеству. Советский актер растет как актер высокой инициативы, большой мысли, ясного понимания своих задач. Вместе с режиссером, а очень часто и впереди режиссера, он утверждает наше театральное искусство как искусство, вооруженное острейшей наблюдательностью, большими идеями и непобедимым умением говорить правду.

Александр Решетов

РОДИНЕ

Я раскрываю окна настежь
И покидаю свой этаж.
О радости земной,
О счастье
Поет весенний город наш.

И надо мной не вьюги дуют,
Друзья мои,
И мы споем
Раскатистую,
Молодую,
Прекрасную, как первый гром.

... Качнись над площадью литою,
Взгляни на Днепр и на Шексну:
Знамен багровых красотою
Страна приветствует весну.

А вдоль Шексны луга без края,
А Днепр над широтой степной,

Огнями легкими играя,
Серебряной шумит волной.

... Распахивайте окна настежь
В цветенье,
В небо,
В гул шагов.
Кто не умеет петь о счастье
На родине большевиков?

Величественно и свободно,
Ей преданные до конца,
Присягу принесут сегодня
Красноармейские сердца.

Чтоб радуя,
Стремясь,
Мечтая,
Сияла шелком, серебром
Земли шестая,
Молодая,
Прекрасная, как первый гром.

РАБОТЫ ИТАЛЬЯН № 4 1926 НОВЫЙ ХОРЕГРАФИЧЕСКИЙ ТЕАТР

П

омещающая интересную статью Н. М. Форреера, редакция „Р. и Т.“ рекомендует ее особому вниманию работников балета. Вопрос об углублении танцевальной техники, конечно, давно уже назрел: естественно, что одновременно с новым содержанием потребуются и новая форма танцевальной выразительности. Н. М. Форреер ставит, однако, вопрос настолько остро и прямолинейно, что он неизбежно становится дискуссионным.

По мнению Н. М. Форреера, работа постановщика танцев сводится к разрушению старых традиций и к борьбе с отжившими вкусами и „красивостями“. Это мнение мы считаем весьма спорным, полагая, что, именно, на почве, удобренной старыми традициями и „красивостями“, может и должно быть создано новое искусство танца. Классическое искусство танца не только „красивость“, но определенная форма, выражающая целую гамму человеческих чувствований и переживаний. Мы, вместе с Н. М. Форреером, далеки от пророчеств, но необходимо сразу же отметить: биомеханика Мейерхольда и „тефизтренаж“ Форреера пока что только, так сказать, „познавательная теория“, при чем, фактически Мейерхольд в настоящее время от своей биомеханики уже отошел, переводя ее на новые рельсы — „социомеханики“. То, что показывал нам на театре до сих пор Н. М. Форреер, очень любопытно, но пока что не открывает новых горизонтов в области танца, как театрального искусства. Мы не видели еще до сих пор ни одной настолько сложной у Форреера постановки, которая бы одновременно с демонстрацией новых приемов давала еще и определенно развертывающуюся сценическую интригу. Н. М. Форреер до сих пор не пока- зывал нам на сцене танцевального спектакля. Между тем, существующий у нас хореографический театр в этом отношении чрезвычайно апробирован, достижения его общепризнаны, а спектакли его находят огромную и горячо отзывчивую аудиторию. Соображения Н. М. Форреера чрезвычайно интересны, но выводы его, правильные для школы, весьма условны и спорны для сцены. Это, впрочем, вопрос дискуссионный и по этому вопросу редакция предлагает высказаться работникам хореографии.

„НЕ ТАНЕЦ СМЕРТИ, А ТАНЕЦ ЖИЗНИ“!

В

ыполнение танца требует определенной проработки тела. Если в театре некогда подымались споры о „никчемности“ школы и техники переплетно-пламенным „нуром“, то в искусстве танца значение твердой школы и высокой техники всегда являлось аксиомой. Характер

школьной системы всегда определяется характером танцев данной эпохи. Верным будет и обратное утверждение, что характер танцев определяется характером школьной системы. Весьма часты примеры того, что одаренные танцовщицы пластической школы теряют всю свою легкость и певучесть в танце классическом, а классические — сушат и грубят танец первых, не имея сил передать ту музыкальную волнистость тела, ту «спиральность» пластического танца, которой он пленяет. Недаром такой исключительный постановщик, как М. Фокин, желая скрестить обе школы, пошел по пути стилизации, стремясь сухостью графического рисунка прикрыть дефекты классической школы.

Уже первые попытки наметить новые формы танца показывают неполноту танцевальной подготовки существующих школ. Признавая и пластику, и классический экзерсис нуж-

ными для проработки современного танцовщика, как элемент подсобный, наравне с акробатикой и спортом, пришлось в школьной работе установить и свою систему, систему театрально-физической тренировки, — ТЕФИЗТРЕНАЖ: попытаюсь в общих чертах наметить руководящие положения, которые лежат в основе этой системы.

Первое: тело танцора — инструмент, которым управляет воля исполнителя; и второе: считая тело танцовщика машиной, волевые импульсы — машинистом, — можно сказать, что темперамент является горючей смесью для мотора. Эта сторона — сторона эмоциональной выразительности танца, психо-физической тренировки танцовщика ошибочно упускалась из виду существующими школами, благодаря чему эмоциональная выразительность танца заменялась «темпераментом» — оскаленные зубы, выпученные глаза, пыхтение и т. д.

Схема тефизтренажных упражнений строится по двум направлениям: 1) исчерпывающая проработка тела (мускулатура); 2) проработка и повышение психо-физиологических возможностей танцовщика (контроль, волевые импульсы, рефлекторная возбудимость и т. д.). Обе группы не являются обособленными. В ходе работы они тесно сплетаются, создавая цепь заданий, от примитивных (подъем руки — механический, активный, пассивный и т. д.) до сложных (групповые построения). Школьная работа по «тефизтренажу» — требует от учащихся сознательного и твердого уяснения смысла заданного упражнения. Механическое повторение и зубрежка — недопустимы.

1) Современный танец выявляет богатство и многообразие всего тела, а не виртуозность отдельных его частей (ног, рук и т. д.). Идет непрерывная и равномерная проработка мускулов головы, шеи, корпуса, рук (отдельно — кисть, предплечье, плечо и т. д.) и ног. Особое внимание уделяется лопаткам — как выразителям эмоционального рисунка.

2) Сложные построения частей: постепенное соподчинение движений ног, рук, головы и т. д. при разности их рисунков.

3) Силовая сущность соприкосновения танца: активность, мускульная напряженность, выжимание, прыжки, упражнения с весом партнера.

4) Точность и четкость в передаче заданного упражнения: выявление характера (стиля) движения; рисунок каждого упражнения выполняется в ряде пластических фактур. Первоначально—работа в двух планах: упражнение твердое (акцентировка) и мягкое (пружинность тела).

Установлены четыре основных типа: а) схема движения: упрощенность, квадратизация рисунка, мускульная напряженность; б) округлость: волнистость движения (мускулатура ослабляется); в) спиральное движение: преувеличение волнистости: мускулатура развинчена, и г) изломанное движение: угловатость и вычурность; деформация схемы; чередование мускульной напряженности и расслабленности.

Система тефизтренажа обладает уже довольно подробно разработанной азбукой упражнений. По записи учеников Московского Пролеткульта можно указать, на 400 упражнений, основных и на такое же число (за 6 месяцев) упражнений, не повторяющихся в дальнейшем. В порядке работы обязательно чередование упражнений, как по характеру, так и по месту проработки..

Это сжатое изложение, почти телефограмм.



области тапца. Мы видим, как все сильнее вырисовывается значение движения в современном театре. Будущее—за танцем и кино. Но в то же время, как кино—сказочно и мчится вперед, покоряя весь мир,—танец мирно дремлет в тени пачек Доброй Феи, положив под голову пластический бюстгальтер.

Музу танца эллины звали Терпсихорой— «развлекающей»,—мы ее назовем «увлекающей». Четкость, сила и ловкость ее творений укажут, хилому пока, человечеству на богатство и красоту его тела. Задыхаясь под ярмом церкви, люди средневековья создали «Танец смерти»,—в радостной стройке нового мира должен зазвучать «Танец жизни».

Н. Форрегер

ма, системы «тефизтренажа» все же указы-
вает веки, по которым ведется работа. Конеч-
но, нельзя претендовать на полноту и закон-
ченность этой системы. Наш век—век ломки и
опытов; мы расчищаем пути для новой куль-
туры. И, как гротеск против обветшалых пра-
вил, как необходимость новой, не похожей на
старые, школы для актера и танцовщика,—
возникают системы биомеханики у Мейер-
хольда, «тефизтренажа»—у Форрегера, и еще,
и еще.

и еще. Будущий историк искусств назовет наши годы—годами пророчеств. Каждый день, и устно, и печатно, всяк, кому не лень, возвещает нам о том, каковы будут театр, танец, и, вообще, искусство будущего. Скромность не позволяет мне увеличить кадры пророков, я не знаю завтрашних судеб и предпочитаю просто выполнять задания сегодняшнего дня. Работа современного постановщика танцев имеет скорее отрицательный, чем положительный характер. Он разрушает старые традиции, бьет по отжившим вкусам и «красивостям», стремится уловить новые чувства и новые темы, и лишь изредка, ошибаясь и падая, намечает новые формы своего искусства. На столе делового человека всегда можно найти листок со словами: «Сегодня сделать», такой «va-de-t'es-quit» постановщика танцев глаголил бы:

1) Изучение форм современного танца: в «Мюзик-холле» можно найти самую четкую и неожиданную технику. 2) Благородные и неожиданные феи, злые колдуньи и босонogie нимфы вряд ли убедительны. Нужны новые темы. 3) Музыка дает лишь ритмическую опору в танце. Шопен и барабанщик одинаково ценны. Стремление иллюстрировать музыку и преклонение перед композитором — неуместны. Карандаш постановщика прошелся по Шекспиру и Островскому — очередь за Скрябиным и Чайковским. 4) Жизнь диктует формы и темп движения. Скиф подражал кабалу в присядке, боярышня — паве в «русской». Сегодня — точность и четкость машин, отчетливые линии улиц, темп их движения. 5) В современном танце необходимы простота и экономия средств. Полное отсутствие декоративности, вычурности. 6) Рабочий у станка, футболист в игре уже таят в себе очертания танца. Надо учиться их разглядывать.

Каждый новый день пополняет этот ваде месит. Мы в праве требовать боевой работы в



Живая газета „Станок“
Чемберлен—Шифман.