

A última temporada do grupo de M. em Leningrado levantou novamente a questão sobre uma nova técnica de atuação, fora da motivação psicológica e fora das idéias comuns sobre a essência da arte do ator. As reclamações eram direcionadas contra uma excessiva preponderância do diretor e a ausência nesse teatro de individualidades fortemente desenvolvidas dos atores. Tais juízos são errôneos e não correspondem à realidade. No presente momento ainda tem muitos defensores a teoria da "pessoa viva no palco", surgida no início do século e promovida pelos adeptos de um teatro naturalista. Porém essa teoria não responde mais às demandas do teatro contemporâneo. O próprio Stanislavski modificou e complementou o seu "sistema". O rápido desenvolvimento do novo teatro russo abriu para os atores novas possibilidades, exigindo novos meios de expressividade.

A descoberta dessas novas possibilidades devemos em grande parte ao M. M. em cada ator educa um inventor, que busca a cada vez descobrir métodos novos de atuação teatral. E muitas vezes aquilo que parece um ótimo trabalho de diretor, é, na realidade, a invenção do intérprete.

Se atualmente um espectador médio já tem condições de compreender sozinho a composição geral de um espetáculo de M., por sua vez o uso de novos meios de expressividade do ator ainda não lhe é bastante claro, pois ele possui outros critérios de atuação, os quais praticamente não têm utilidade na avaliação de um ator-inventor.

Uma das principais características do teatro de M. é o descobrimento e desenvolvimento plásticos do personagem. Por isso um minúsculo movimento em cena tem muitas vezes o mesmo papel de um longo monólogo para o ator da escola emocional. Com o movimento o ator de M. passa tanto o lado externo do personagem, como o seu interior e seus momentos de tensão. Com a transferência do centro de gravidade para o movimento a pausa em cena ganha

importância, servindo freqüentemente para desvelar relações extremamente complexas. Às vezes somente a partir da pausa torna-se claro o sentido de toda a cena anterior. O uso da palavra também ganha uma outra função. A palavra é submetida a um tratamento musical, revelando novos sentidos do texto. Dos atores-inventores de M. devemos destacar Zaichikov. Para cada um de seus papéis ele encontra um ponto de apoio exatamente ali onde menos se espera. Todo personagem é trabalhado por ele com ajuda da improvisação: ao estabelecer o traçado geral do papel, ele o colore a cada apresentação com nuances diferentes. Com isso ele tem como poucos o sentido da medida exata. Termina todas as tarefas propostas, sempre estabelecendo uma forte conexão com o seu parceiro.

[Segue uma descrição detalhada de outros dois atores e seus papéis].

É preciso olhar com mais atenção para esta nova escola de atores e não julgá-la pelos parâmetros tradicionais.

АКТЕРЫ ТЕАТРА им. МЕЙЕРХОЛЬДА

Последние гастроли в Ленинграде мейерхольдовской труппы снова подняли заглушенный было спор о новой технике актера, технике, лежащей вне психологической мотивации и вне обычных представлений о сущности актерского искусства. Раздававшиеся упреки были направлены в сторону чрезмерного засилия режиссера и на отсутствие в этом театре достаточного количества сильно развитых актерских индивидуальностей. Подобные суждения ошибочны и не соответствуют действительности. Дело в том, что сейчас еще находит себе достаточное количество и прямолинейных защитников теории „живого человека на сцене“, сложившаяся в начале настоящего столетия и выдвинутая в свое время сторонниками натуралистического театра в момент преобладания в репертуаре сугубо психологических пьес „театра настроений“. Эта теория актерской игры в настоящее время уже не отвечает запросам театральной современности. Сам К. С. Станиславский, работая над „системой“, внес в нее существенные изменения и дополнения технически-организационного порядка. Быстрое развитие нового русского театра открыло перед актерами ряд новых возможностей, требующих новых устремлений и новых средств актерской выразительности.

Открытием этих возможностей мы в значительной степени обязаны работам В. Э. Мейерхольда. Последний, не отрывая отдельных исполнителей от общих принципов построения спектакля, всячески старается расширить кругозор актера, раскрывая перед ним неожиданные ракурсы изображаемых им образов. Мейерхольд в каждом актере до известной степени воспитывает изобретателя, стремящегося находить все новые и новые средства театральной игры. И очень часто то, что зрителю кажется отличной работой режиссера, на самом деле является творческой выдумкой исполнителя.

Если сейчас средний зритель уже настолько продвинулся вперед в вопросах театра, что может самостоятельно разбираться в вопросах общей композиции мейерхольдовского спектакля, то применение новых средств актерской выразительности ему еще кажется недостаточно ясным и убедительным, ибо у него имеются другие критерии актерской игры, почти что не находящие себе применения при оценке игры актеров-изобретателей. И как это ни странно, но кинематограф оказывает большую услугу мейерхольдовским актерам, приучая рядового зрителя развивать свои зрительные восприятия, внимательно следя за всем происходящим на экране.

Одним из самых характерных признаков актерской техники мейерхольдовского театра последнего времени является пластическое раскрытие и развитие образа. Поэтому для мейерхольдовского актера очень часто малейшее движение на сцене играет столь же значительную роль, как длинный монолог для актера эмоциональной школы. С помощью движения мейерхольдовский актер передает и внешний облик образа, и его внутреннюю сущность, и отдельные моменты его напряженного состояния. Естественно, что при перенесении центра тяжести в область движения сценической паузы в творчестве актера уделено значительное место. Очень часто пауза служит средством для вскрытия сложнейших сценических взаимоотношений. Иногда только после паузы становится ясным смысл всей предшествующей сцены. В связи с исключительной ролью движения в театре Мейерхольда пользование словом имеет новое назначение. Словесный материал подвергается своеобразной музыкальной переработке, при чем четкость музыкального рисунка и пользование темпами часто заставляют произносимый текст звучать по-новому. Из актеров изобретателей мейерхольдовской труппы следует прежде всего выделить Зайчикова. Он для каждой из своих ролей находит опорный стержень именно там, где менее всего его можно ожидать. Неожиданная и всегда своеобразная трактовка образа осуществляется Зайчиковым с помощью приемов импровизационной техники. Намекая однажды общий рисунок роли, он на каждом спектакле расцвечивает его отдельными новыми деталями. При этом Зайчиков, как редко кто из актеров, обладает чувством меры и работает в строгом хронометраже. Задания, намеченные им, он доводит до конца, всегда устанавливая тесную связь со своим партнером. Исполняя роль жителя в брамановском „Мандате“, Зайчиков в несколько замедленном темпе создает сценически убедительный

образ обитателя квартиры Гулячкиной, где законченная мягкость отдельных интонаций еще более подчеркивает звероподобность его поступков. В полном контрасте с образом Ивана Ивановича находится трактовка Зайчиковым роли фанатика-бонзы в „Рычи-Китай“ Третьякова. Здесь актер, избегая крайних приемов мелодраматической игры, эмоциональную насыщенность образа строит на резких и стремительных движениях. Легкая пригнуска, вообще свойственная Зайчикову, позволяет ему в „Ревизоре“ быстро по-актерски охватить личину Земляники, сообщая этим сценической фигуре исключительную омерзительность.

Аксюша в „Лесе“ и Анна Андреевна в „Ревизоре“ представляют собою две крайних точки в даровании Зинаиды Райх. Поскольку в Островском Райх создает убедительный по своей спокойной героичности образ молодой русской девушки, постольку в „Ревизоре“, отходя от традиционной трактовки городничихи, она показывает зрителям провинциальную кокетку, всячески старающуюся окружить себя стаей поклонников и воздыхателей. Четкий рисунок жеста Райх свидетельствует о наличии у исполнительницы Анны Андреевны своеобразного пантомимического дарования.

Образ Гулячкина у Гарина за последнее время стал более значительным. Исчезли отдельные бытовые детали, исчезла излишняя развязность: „Гулячкин“ Гарина впитал в себя многие черты обывательской меланхолии и стал как-то более сосредоточенным. Тем не менее может быть по принципу контраста комическое впечатление от произнесения им монолога в третьем действии еще более усиливается. Оригинальность образа, создаваемого Гариним в „Ревизоре“, заключается в том, что он играет Хлестакова сознательным авантюристом, совмещая одновременно в себе светского денди и опытного провинциального шулера. К числу характерных особенностей гариновского Хлестакова следует отнести, что на продолжении всей пьесы он несколько раз изменяет свой образ, при чем изменение в образе влечет за собою и соответствующее изменение в технике. По приемам игры Хлестаков из эпизода „Взятка“ совсем не похож на Хлестакова „за бутылкой толстобрюшки“.

К этой новой школе актерской игры следует внимательно присмотреться и не судить о ней с традиционных точек зрения.

ВЛ. СОЛОВЬЕВ

„ЛЕНИНГРАДСКАЯ КОМЕДИЯ“ (Беседа с завед. худож. частью театра С. Н. Надеж- диным).

В наступающем сезоне театр решительно становится на новые рельсы—культивирования, в противоположность прошлым годам, главным образом произведений советской драматургии в комедийно-бытовом плане. Так, для открытия сезона 2 ноября будет дана новая пьеса Д. Щеглова „Норд-ост“ („Трансатлантик“); заказаны бытовые комедии А. М. Файко и М. А. Булгакову и ведутся переговоры с А. М. Волькенштейном о передаче им театру его пьесы „Гусары и голуби“, ставшейся в текущем сезоне в московском Малом театре. Кроме того, намечена постановка спектакля под музыку, в духе старинного водевиля или классической оперетты, с современным текстом на старую музыку (вроде „Дня и ночи“ в моск. Камерном театре); текст пишет В. З. Масс.

Кроме упомянутых пьес, вслед за „Норд-остом“ пойдет „Женитьба“ Гоголя с Е. М. Грановской в роли Агафьи Тихоновны и С. Н. Надеждиным—Подколесным, и, в течение сезона, две иностранных пьесы: „Лицемер“ Б. Шоу и „Сноп“ Штернгейма.

Режиссура будет гастрольная, при чем будут приглашаться режиссеры как Ленинграда, так и Москвы; из художников, между прочим, уже приглашен М. Курилко (автор монтировки балета „Красный мак“). Художественное управление театра остается без перемен, сосредоточиваясь в лице С. Н. Надеждина при заместителе Я. И. Сахарове; труппа несколько дополнена новыми силами из Москвы, Ленинграда и провинции. Некоторая перемена произведена в оборудовании зрительного зала, где, в связи с вышеупомянутой постановкой спектакля под музыку, устроено помещение для оркестра.