

Искусство Бучмы

Советский театр богат замечательными актерами, вписавшими яркие и содержательные страницы в историю театрального искусства. Творчество этих актеров должно быть изучено и обобщено, ибо ясно, что опыт и практика таких художников, как Шуклин, Хмелев, Добронравов, Черкасов, Хоравя, может многое раскрыть в сложном актерском искусстве.

Творчество А. Бучмы вызывает самый пристальный интерес у нашего зрителя и у наших театральных работников. Такие его создания, как Микола Задорожный и Макар Дубрава, являются живым примером передового, глубоко идейного искусства.

У Бучмы есть интереснейший альбом фотографий, где он снят почти во всех своих основных ролях во время концертных выступлений, без грима и костюмов. И хотя его лицо совсем не изменено гримом, с этих фотографий на нас глядят разные люди, разные глаза, а в глазах разные «жизни» человеческого духа». Бучма силен прежде всего внутренним перевоплощением, внутренней характерностью, — вот почему он и может обойтись без накладок, красок и париков. Этот удивительный альбом говорит о Бучме, как о мастере внутреннего «душевного» прима, о котором часто говорили Ленский и Станиславский. Он умеет «загримировать» свои глаза; в разных своих ролях он по-разному смотрит и воспринимает мир, и это для него главное.

Целый ряд тонких наблюдений высказал один из крупнейших советских режиссеров А. Д. Попов, анализируя игру Бучмы в роли Макара Дубравы. Он отмечает у Бучмы «режиссерское» качество, отличающее подлинно огромный актерский талант: предельная физическая свобода, связанная с предельной психической активностью.

Бучма ходит по сцене с предельно расслабленным телом, имея в то же время крепкий психологический стержень — «стальной позвоночник».

Главное и самое драгоценное в творчестве Бучмы в «Макаре Дубраве» — это богатство внутренней жизни образа, «второй план», огромная внутренняя «загруженность». Но все это реализуется в общении, во взаимодействии с окружающими. И когда «второй план» роли становится у Буч-

мы первым, — это необычайно ясно и ощутимо для зрительного зала.

Бучма не делает ничего лишнего, он работает как бы по формуле великого скульптора, который определил свое искусство как искусство «отсекать лишнее». Вот почему один взгляд Бучмы—Макара на Яблону, некогда посаженную им, так много значит для зрителя, превращается в целое событие.

Как же добивается Бучма такой силы воздействия своего искусства?

Бучма прежде всего показывает на сцене человека в действии. Красота таких образов, как Макар Дубрава, именно в утверждении бытия, как деяния. Бытовая правда образа старого Дубравы, одухотворенная силой его творческого, трудового порыва, становится правдой героического характера, быт становится горьковским «бытием», простое действие Макара—Бучмы приобретает масштаб и характер героического «деяния».

Бучма владеет передовым методом актерского искусства, его игра — наглядный пример того, как много можно сказать на сцене действием, правдой поступка. Бучма никогда не был непосредственным учеником К. С. Станиславского, но постоянные поиски правды, огромный талант, труд, а также, разумеется, изучение наследия великого мастера привели замечательного украинского актера к тому, чего добивался и что утверждал Станиславский в последние годы своей жизни. Неотразимая логика сценического действия — вот в чем секрет мастерства Бучмы.

Каждый кусок, эпизод роли Бучма всегда строит «из ряда самых простых жизненных фактов, сплеленных... в логическую линию», он всегда добивается того, чтобы «точно» аналитически, надобное для каждого действия со всеми его мелкими подробностями». Эта точность делает технику Бучмы совершенной, математически безошибочной. Отличительная черта творчества актера — огромная свобода, полное овладение материалом роли, которое дает долгим, глубоким, почти научным изучением этого материала. Великий писал о Щепкине, что он, играя горюющего, «становится хозяином в этой роли и играет

ее все с большею и большею свободой». Бучма является подлинным «хозяином» в лучших своих ролях.

«В одной роли, — рассказывает Бучма, — у меня был монолог, где я говорил о своих погибших товарищах. Я хотел, чтобы после этого монолога весь зал встал в одном порыве со мной. На многих спектаклях я пробовал говорить монолог по-разному, и так и этак, но не мог добиться нужного результата. И только тогда, когда я изменил свое поведение, свое молчание перед монологом, — он и оказался по-новому, и я добился того, что зрители поднялись со своих мест. И я понял, что нужно думать не о том, как произнести монолог, а о том, как построить свое поведение, свое действие, рожающее этот монолог, тогда и найдется его нужное звучание».

Актер ищет в каждой роли, в каждой сцене и куске логику и последовательность поведения, логику действия.

«Прежде чем говорить слова роли, нужно точно знать свое физическое поведение, всю его линию. Это же так ясно, — говорит Бучма. — Ведь вот ребенок еще не умеет сказать «мама», но понятие, образ матери живет в его душе, и это выражается в тысяче действий — он тянется к матери, когда хочет есть, протягивает ей ушибленную руку, когда ему больно, ищет у нее защиты, прячет лицо у нее в коленях, когда в комнату входит кто-нибудь незнакомый, и т. д. и т. п. Он связан с матерью тысячами действий, но только потом, когда подрастет, он сможет сказать «мама»...

Так и актер, прежде чем говорить слова роли, должен научиться действовать от ее имени, жить ее мыслями и образами, так же, как ребенок живет понятием матери».

Очень многое в искусстве Бучмы становится ясным, когда анализируешь его знаменитые паузы.

Станиславский очень любил и ценил мастерство сценических пауз, которые он называл «гастрольными». «...У меня страсть к паузам с большим внутренним темпо-ритмом», — писал он в режиссерском эскизнике «Отелло».

Вот искусством таких пауз в совершенстве владеет Бучма. Он создает паузы не только психологические, но и действенные,

паузы, в которых вскрываются намерения человека.

В паузе, таким образом, уже содержится зародыш всего последующего действия целой сцены или акта, подобно тому как в зерне спрятаны зародыш всего будущего растения. В паузе Бучмы словно скрыта свернутая пружина действия, которая затем, разворачиваясь, определяет все движение акта или даже целого спектакля.

Вот Микола Задорожный вернулся в избу, где сидят за пражей Анна. Только что он вышел, как она целовала и обнимала Михайлу. Он потрясен своим открытием. Остановившись за ее спиной, он долго смотрит на нее, затем в порыве гнева замалчивается на нее палкой, которую держит в руках, но, прервав удар, опускает руку, тяжело садится на лавку и склоняет голову, словно раздумывая — что дальше делать, как жить? Потом поднимается, снова смотрит на Анну, хочет что-то спросить, тянется к ней, но опять, подавив внутренний порыв, говорит ей какие-то ничего не значащие слова.

В этой паузе мы ясно читаем всю внутреннюю жизнь Микола — его гнев и растерянность, его поиски выхода, его осознание безразличности создавшегося положения, ощущение бесплодности попыток воздействовать на Анну.

Или другая его пауза, в последнем акте. Он решительно поднимается с лавки, направляется к Михайле, словно хочет выгнать его из хаты, но не решается, останавливается; затем смотрит на Анну, подходит к ней, берет ее за плечи, как будто желая защитить, заслонить ее от Михайлы. Кажется, что в нем постепенно растет сознание необходимости спасти ее, защитить от пагубной страсти. Он постепенно набирается решимости, затем, зачерпнув ковша и выпив воды, чтобы унять свое внутреннее волнение, поборов свой страх и нерешительность, подходит к Михайле и предлагает ему оставить их хату.

И здесь тоже Бучма точно прослеживает то, как зреет в Миколу протест, желание бороться за свою жизнь, защитить любимую женщину. Это внутреннее движение Микола и определяет потом развязку драмы.

Очень сильным свойством Бучмы является глубокая внутренняя ритмичность его игры.

«Ритмичность чувства есть ясная, логическая, четкая и определенная передача переживаемых ощущений», — говорил Ста-

ниславский. Игра Бучмы всегда глубоко ритмична, артист ищет для каждого образа, для каждого куска роли свою музыкальный ключ, свою ритмическую стихию. Ведь как ясен и определен, например, еиный ритм, в котором построена вся роль Микола Задорожного, — это ритм тяжелого, трудного движения, напряженного, безразостного усилия, медлительность смертельно уставшего человека, каждое действие, каждое движение которого словно пронизано свинцовой, с трудом преодолеваемой усталостью. Ритм роли Микола у Бучмы чем-то напоминает музыкальный образ небольшой фортепианной пьесы Мусоргского «Былдо» — ее тяжелые, медленные аккорды и словно затрудненное дыхание. И сквозь эту неторопливость, сквозь это свинцовое безразличие, сквозь эту тяжелую инерцию жизни вконец уставшего старого человека у Бучмы ясно звучит и пробивается щемящая сердце тема его любви, его человеческой нежности к Анне — так же, как на фоне грустных басовых аккордов в пьесе Мусоргского звучит заунывная, простая, похожая на народную песню мелодия.

Важным элементом мастерства Бучмы является правда и точность «физического самочувствия» его героев. Вл. И. Немирович-Данченко придавал огромное значение этой стороне искусства актера, считая ее великодушным средством для борьбы со штампами. Крепко найденное, глубокое и точное физическое самочувствие придает игре Бучмы особую жизненность. Вспомните его первый выход в «Украденном счастье», как так правдиво передано самочувствие усталости, холода, тоски... Хочется повторить слова Немировича-Данченко: «Я вижу перед собой живого человека в определенном данной минутой физическом самочувствии».

Немирович-Данченко говорил на репетиции одному актеру: «В каком физическом самочувствии вы пришли — лето, жара, холодно?... Вы не принесли с собой «погоды», всем своим телом не принесли. А вы это наживите. Это тоже не так легко сразу найти. Найдите «холодно».

Бучма умеет находить это труднейшее в актерском творчестве физическое самочувствие; входит на сцену в «Украденном счастье», он приносит с собой, всем своим телом приносит «погоду», холод, выюгу.

С потрясающей силой Бучма несет в своем искусстве то, что Немирович-Данченко называл «внутренним грузом», или «вторым планом» образа. Он умеет за внешним

поведением на сцене вскрыть то, чем живет человек в самой глубине своего сердца и сознания, показать скрытую, подспудную жизнь человека. А ведь это — самое драгоценное в актерском искусстве. И всегда «второй план» у Бучмы исходит от зерна пьесы. Возьмем роль Микола Задорожного. Зерно, тема пьесы — украденное счастье народа. Эта тема удивительно глубоко звучит во «втором плане» Бучмы. В какие-то моменты мы вдруг видим, что в этом обездоленном, дошедшем до состояния исполосованной ломовой лошади, человеке живет нежное, покорное чувство, по-юношески чистая, застенчивая, робкая тоска и мольба о счастье. И в эти моменты, несмотря на то, что Микола—Бучма угрюм и недолов, несмотря на то, что согнувшись его плечи, морщины изрезали его лицо и свалился войлок его волос, несмотря на всю неказистую внешность пожилого крестьянина, мы думаем о его юности, о том времени, когда он был молодым парубком. Невеселая, дождно была, это была юность — нужда и работа убийли все ее радости.

Соседка говорит в третьем акте, что она никогда не слышала, чтобы Микола пел песни. Некогда было ему петь, некогда ему было любить и радоваться, все убивали усталость, заботы и горе. Но юношеская страстная жажда любви, мечта о ласке, о счастье не ушла из его сердца; она живет в нем и томит его поздней безотчетной любовью к Анне. Когда он молча смотрит на нее, кажется, что в душе Микола—Бучмы начинают звучать все неспетые песни его юности. И мешковатый, неуклюжий, измученный крестьянин вдруг освещается светом какой-то глубокой поэтичности, словно отблеском тех далеких бессонных лунных ночей, в которые одиноко тосковал о счастье молодой батрак Задорожный.

Откуда же в созданиях Бучмы это богатство духовного содержания? И еще один вопрос: с чего начинается Бучма свой творческий процесс?

Артист начисто отвергает прием так называемого «белого листа», то есть предположение действовать, имея только схему событий, еще почти ничего не зная об образе и его жизни. Ему неясны и обычный, ремесленный прием работы, когда актер в силу своих способностей и определенных профессиональных навыков быстро схватывает поверхностное звучание, «тон» образа и на этом внешнем тоне начинает репетировать роль, играть чуть ли не с

первых репетиций. Бучма всегда начинает с громадного труда по изучению пьесы (именно пьесы, а не роли: он так и говорит — я вначале совсем не читаю, не раскрываю тетради с ролью, я читаю пьесу), всего творчества автора, исторической эпохи, всего материала, который так или иначе может быть связан с изображенной в пьесе жизнью. Это огромная, кропотливая, почти научная работа.

В основе этой работы лежит наблюдение жизни, ее глубокие и пристальное изучение, богатство огромного жизненного опыта, которым обладает Бучма. Жизнь — вот к чему в первую очередь прибегает Бучма в работе над ролью.

Все впечатления и наблюдения, которые дает ему жизнь, он использует в своем творчестве. Во время гастролей Театра имени Пв. Франко в Польше Бучма посетил бывший лагерь смерти — Освенцим.

«Я не знаю ничего страшнее этого живого музея человеческих страданий. Самое страшное в нем — это комнаты, где аккуратно сложены вени сожженных и расстрелянных гитлеровскими убийцами людей. Вещей много, бесконечно много. За каждым предметом стоит загубленная человеческая жизнь. И мне казалось, что среди этого страшного склада вещей я вижу изорванный, пробитый пулями пиджак сына Макара Дубравы...

И когда мне опять привелось играть роль старого шахтера в пьесе Корнейчука, я уже не мог, да и не хотел отрешиться от тех мыслей и чувств, которые во мне пробудил Освенцим».

Страсть Бучмы к познанию жизни, к изучению действительности поистине безгранична и вдохновлена.

Готовясь играть в кино роль рабочего, Бучма отправился на заводы для того, чтобы хорошо изучить заводскую обстановку. «Помню, как внимательно отнеслись ко мне рабочие этих заводов, стремясь помочь «овладеть производством», — рассказывает Бучма. — Я старательно учился «варить сталь», присматривался к труду прокатчиков, наблюдал за опытными производственниками».

Конечно, не всегда есть необходимость «овладевать производством», но всегда необходимо актеру самым пристальным образом наблюдать жизнь, людей и их труд.

Потрясающая правда Бучмы—Дубравы становится особенно ясной, когда узнаешь, что актер прекрасно знает и любит Донбасс, знает его историю, глубоко влюблен в его красоту, его великодушным ро-

стом, что, наконец, сам артист когда-то работал в шахте.

«Герои Донбасса всегда стояли перед моими глазами. Когда я вкливался в работу над образами советских людей, — рассказывает Бучма. — Самая любимая моя работа в театре — образ Макара Дубравы. Когда я готовился играть его, десятки живых донецких патриотов вставали передо мной. Эта роль заставила меня еще пытливее изучать героические дела наших шахтеров, выискивать книги и газетные статьи об их труде, упорно накапливать материал жизни».

Можно с полным правом сказать, что Бучма действительно как бы прожил с Макаром всю его жизнь. Глядя на актера в этой роли, видишь, что он до конца знает то, что воплощает на сцене. Многим нашим актерам надо учиться у Бучмы этому страстному, пылкому интересу и любви к жизни, к человеческому труду, к людям.

Но вернемся к описанию творческого процесса Бучмы. В период изучения материалов «вокруг» пьесы и роли Бучма совде не репетирует в обычном смысле этого слова, он еще ничего от себя не требует, не ищет и тем более не фиксирует никакого результата; он свободно импровизирует, пробует отдельные действия, куски, зачатки, то есть, говоря словами Станиславского, анализирует, изучает самого себя, Бучму, в предлагаемых обстоятельствах роли, извая всякого преждевременного насилия над своей творческой природой. Он прислушивается к исканиям своих партнеров, к словам режиссера и т. п., и только тогда, когда уже изучен огромный жизненный, литературный, иконографический материал, только тогда, когда Бучме уже ясен замысел будущего спектакля, его основная идея, сквозное действие, когда ясен воплощаемый образ и его место в спектакле, он начинает репетировать, действовать от лица образа. «А до этого я не имею права действовать от имени образа, говорить его словами — я же ничего о нем не знаю».

Отбрав из огромного материала все нужное ему для построения образа, он приходит к действию, вооруженный многими знаниями, представлениями, внутренними видениями, касающимися того мира, которым живет его герой. Он уже подготовил и впахал ту почву, на которой потом расцветет его актерская фантазия, его способность к подлинной жизни на сцене. И все найденные им в процессе репетиций и импровизаций действия рождаются от богат-

ства его знаний, его жизненного опыта.

И уже только почти в самом конце работы он начинает пользоваться авторским текстом, как бы следуя завету Станиславского, записанному в книге Н. Горчакова: «Надо получить у самого себя, как у действующего лица и как у мастера сцены, право открыть рот, сказать слово!».

Это умение до поры до времени сдерживать в себе желание говорить текст означает не пренебрежение к тексту, к слову, а наоборот, величайшую бережность в подходе к работе над словом, над словесным действием, которое как бы венчает работу над ролью, являясь наиболее выразительным проводником мысли спектакля и образа.

Глубокое знание жизненного материала, масштаб и глубина его работы над ролью позволяют Бучме стать рядом с режиссером в деле создания спектакля. Актер становится полноправным строителем спектакля наряду с автором и режиссером.

Вместе с тем чрезвычайно важно, что творчество Бучмы раскрывается всегда в ансамбле спектакля, в созвучии с другими исполнителями. В том и состоит величие и сила советского театра, что в нем искусство каждого большого актера расцветает в атмосфере коллективного творчества и в глубине общения этого актера с окружающим его коллективом раскрывается вся сила и яркость его индивидуальности.

О плодотворном влиянии Бучмы на работу его партнеров рассказывает народная артистка СССР Н. М. Ужвий.

«...Сколько чувств, психологических нюансов вызвал в моей Анне Микола — Бучма. Больше всего помогли мне глаза Микола — то полные покорной любви, то скорбные, то укоряющие и молящие. В четвертом действии, когда Микола спрашивает Анну — неужели она его не любит, не любила и не сможет любить, Анна три раза отвечает «ни». Первое «ни» она говорит, не глядя на Миколу, твердо и уверенно. Второе, страшное для него «ни» ей уже трудно сказать — она встретилась его глаза, но все же говорит это «ни», говорит как только может мягко, так, будто просит прощения за то, что не может его любить. И третье «ни» она говорит, отводя от Микола взгляд, как и он от нее, ибо Анна не может вынести его страдания, хотя у самой идет борьба за свою любовь и счастье. Только потому появились эти три интонации, три психологических оттенка в коротком слове «ни», что на меня смотрели глаза Микола—Бучмы».

Интересно отметить, что Бучма сейчас играет очень немного ролей, что он весьма взыскателен и осторожен в их выборе. Он не стал играть Шевченко в стихотворной драме С. Головановского, отказался от роли шиллеровского Дон-Карлоса, наконец, совсем недавно — от роли Ветрового в «Калиновой роще»... Он берется только за те роли, в которых сможет почувствовать себя до конца правдивым и свободным. Это не узость диапазона, — нет, это мудрая и строгая взыскательность к себе, сознание ответственности, результат глубокого изучения своей органической творческой природы. И опять вспоминается Станиславский: «человек, который знает эти органические законы... не пойдет на вывих, потому что знает природу. Он скажет: «Я этого делать не могу», точно так же, как певица скажет вам: «Я не могу взять эту ноту, потому что это не свойственно моему голосовому аппарату...».

Самоограничение Бучмы является выражением высокой силы и свободы его искусства, основанного на глубоком познании законов творческой природы актера.

Как у всякого большого актера, у Бучмы есть своя излюбленная тема, волнующая его как человека, гражданина и художника. Эта тема проходит через все многообразие его ролей.

Великий Щепкин в одной старой пьесе проникновенно говорил о скромных и честных тружениках:

Честь и слава их трудам.
Слава каждой капле пота...
Честь мозолистым рукам...
Да спорится их работа!

И кажется, что Бучма всем своим творчеством провозглашает «славу каждой капле пота», мозолистым рукам трудовых людей.

Особого вдохновения достигает актер тогда, когда играет советского трудового человека, активного строителя коммунизма.

По сути дела, в каждой своей роли Бучма говорит о народе, о его судьбе. Эта внутренняя тема, объединяющая образы Бучмы, придает его творчеству удивительную цельность, огромный масштаб. Он выходит на сцену, чтобы говорить о самом дорогом, сокровенном и волнующем, — вот почему в искусстве Бучмы с такой полнотой раскрывается его большое сердце советского гражданина и художника.

Б. ЛЬВОВ-АНОХИН.