

ДВИЖЕНИЕ ТРАДИЦИИ

(Окончание. Начало на 1-й стр.)

он собирается ставить спектакль. Не имея ясных и точных ответов на эти вопросы, режиссер обречает себя на серьезную творческую неудачу.

Практика показывает, что это же ждет и тех режиссеров, которые принцип «современного прочтения» раздувают до абсурда, до нелепости, когда от пьесы как таковой уже ничего не остается.

Вскрыть содержание пьесы — основная задача постановщика. Сделать это он должен с позиций своего времени. Это проявится в том, как он расставит акценты, что выдвинет на первый план, что подчеркнет, усилит и разовьет и что, наоборот, отодвинет, ослабит и приглушит. Важно, чтобы он насильственно не втискивал в пьесу то, чего там нет, чтобы он не навязывал автору своих мыслей, чувств и настроений, чуждых, а то и враждебных идейно-художественным позициям драматурга. К сожалению, в практике нередко случается и такое. Но спрашивается: зачем же в таком случае режиссеру обращаться к данной пьесе, не лучше ли ему поискать произведение, более отвечающее его творческим устремлениям?

Современное прочтение пьесы состоит в том, чтобы, во-первых, донести до зрителя ее сущность и, во-вторых, осветить ее содержание светом современной мысли. Для этого нужны современные средства выражения. Поиски их сопряжены с немалыми трудностями. Иногда это может повлечь за собой даже перестройку самой структуры пьесы.

Вопрос о правомерности режиссерских «вольностей» в этом отношении решается, разумеется, в каждом отдельном случае в зависимости от той цели, ради которой вносятся изменения в структуру пьесы. Основанием для этого может быть лишь стремление ярче, сильнее и глубже выразить то, что содержится в самой пьесе. Сошлюсь здесь на собственный опыт. В свое время я так поступил с пьесой А. М. Горького «Егор Булычов и другие», и автор не был на меня в претензии.

Сколько яркого и своеобразного, например, в спектакле, поставленном Ю. Любимовым по повести Горького «Мать»! Сколько в нем прекрасных сценических метафор, выразительных мизансцен, тонких подтекстов! И в то же время, какое безошибочное и точное выявление идейного содержания горьковской повести театральными средствами, продиктованными острым чувством современности, ощущением сегодняшнего дня. Такая же гармония восхищает нас и в другой прекрасной постановке Ю. Любимова — «А зори здесь тихие...» по повести Б. Васильева. Эта постановка поражает органичным сочетанием предельной условности внешней формы с достоверностью актерского исполнения, здесь и то, и другое служит главному — рас-

крытие правды жизни в полном согласии с авторским замыслом.

А вот о «Гамлете» в Театре на Таганке подобного я сказать не могу. Хотя и здесь яркость красок удостоверяет и талант, и творческую изобретательность как постановщика, так и художника (Д. Боровский), остается очевидным факт, что бесспорный, я бы сказал, отчаянный пессимизм этого спектакля находится в конфликте с мужественным оптимизмом автора.

Диалектический характер шекспировского мироощущения в «Гамлете» отлично раскрыл Ромэн Роллан в определении, первая часть которого гласит: «Вся драма — грозный обвинительный акт против жизни». Этот тезис Любимов реализовал великолепно, с какой-то, я бы сказал, неистой жесткостью... Но Ромэн Роллан этим не ограничивается, он продолжает: «Но вся она (драма) заряжена такой силой, что страдания переплавляются в радость и сама горечь опьяняет». Реализовать эту антитезу и «переплавить страдания в радость» Любимову как раз и не удалось. Для этого спектаклю не хватило той самой шекспировской «жизненной силы», которая отчаяние превращает в мужество жизнеутверждения и борьбы.

И уж совсем печальные результаты получаются, если поступками режиссера руководят такие мотивы, как нежелание отстать от моды, боязнь прослыть консервативом или стремление поразить зрителя своей необыкновенной изобретательностью. К сожалению, нередко в нынешних постановках просвечивают как раз именно такого рода побуждения. Это неизбежно приводит к нарушению органической цельности спектаклей, а режиссерские выдумки воспринимаются как нарочитые, самодовлеющие.

* * *

ЧАЩЕ ВСЕГО для оправдания такого рода «новаций» прибегают к ссылкам на интеллектуальность современного театра.

Говорят, что нынешний зритель хочет не столько сочувствовать, сопереживать, сидя в театре, сколько понимать, оценивать и размышлять, что он хочет уйти из театра не потрясенным, как хотел К. С. Станиславский, а задумавшимся над большими вопросами жизни. В этом состоит суть того принципа «отчуждения», который выдвинул в качестве основного положения своей системы Бертольд Брехт.

Что же, в таких случаях есть своя правда! Нельзя отрицать, что нынешний театр должен учить не только добру, но и мыслить. Нынешняя действительность сложна, исполнена противоречий, театр обязан помочь зрителю в ней разобраться. Мы часто являемся свидетелями того, как затихает зал, когда на сцене высказываются существенные мысли о жизни. Но чтобы мысль по-настоящему захватила зрителя, она должна быть страст-

ной, ярко и взволнованно выраженной. Такой она не станет, если актер не сделает ее своей, кровной, органичной, то есть если он сам не прочувствует, не переживет ее. Без этого она не прозвучит со сцены убедительно.

Вспомним, например, игру Елены Вайгель в брехтовской постановке «Матушка Кураж и ее дети». Сколько в ее игре было страсти, как ярко донесены артисткой малейшие оттенки переживаний героини! Потому-то игра Вайгель и будила так властно мысль, заставляя зрителя размышлять о войне, о ее бессмыслице, о ее социальных истоках и судьбах людей, вовлеченных в ее поток, что мысли эти были прочувствованы прежде всего самой исполнительницей, глубоко постигшей человеческую природу своей героини.

Вот и выходит, что и в интеллектуальном театре без переживаний не обойтись! Мысль и чувство в искусстве живут в неразрывном единстве. Но переживание — путь к перевоплощению. Без перевоплощения нет образов. А без образов, опять же, нет искусства.

Если подытожить все, что сказано об актерском перевоплощении Станиславским, Немировичем-Данченко, Вахтанговым, то все это может быть сведено к очень краткой формуле, полностью выражающей диалектику творческого перевоплощения актера в образ: **стать другим, оставаясь самим собой**. Образы, созданные на этой основе, вписаны золотыми буквами в историю театрального искусства. Они неотделимы от их исполнителей и в памяти благодарных зрителей. Назовем хотя бы некоторые из них: это Б. Щукин — Ленин и Егор Булычов, Н. Хмелев — полковник Турбин и Каренин, Б. Бабочкин — Чапаев, Н. Черкасов — профессор Полежаев, И. Смоктуновский — князь Мышкин...

Существенным признаком перевоплощения является наличие у актера того, что Станиславский называл «зерном» образа. Поставьте актера, обладающего «зерном», в любые обстоятельства, в любое жизненное положение, и он немедленно начнет импровизационно играть — нет, не играть, а жить, существовать, ни на секунду не выпадая из роли, ни в чем не нарушая природы созданного им образа.

Люди, отрицающие принцип перевоплощения, выдвигают иногда такое возражение: возьмите, говорят, великую Ермолову, посмотрите на ее фотографии в различных ролях — одно и то же лицо, почти без грима, даже прическу свою Мария Николаевна редко изменяла, а между тем... Внешне оно как будто бы и так, но по существу дело обстояло иначе. Я один из тех, кому посчастливилось видеть великую актрису в ряде ролей, и мы все могли бы ответственно засвидетельствовать, что в каждой роли Ермолова была другой.

Есть два типа, два актерских склада. Одни, перевоплощаясь, ищут яркую, резкую внешнюю форму своего перевоплощения (так называемую «характерность»). Такие актеры гордятся тем, что они неузнаваемы в своих ролях. Они любят сложные гримы, сложные костюмы, резко меняют в каждой роли свои манеры, свою жизненную поведенческую форму. Но есть и другой тип актеров. Глубоко перевоплощаясь внутренне, они очень мало изменяются внешне. Внешние изменения они осуществляют по принципу «чуть-чуть», а

«чуть-чуть» — это в высшей степени плодотворный принцип в искусстве.

Оба типа актеров имеют право на существование. Оба они находят себе полезное применение в соответствующих ролях. Однако второй тип представляется мне в художественном отношении находящимся на более высокой ступени. Свойственные ему лаконизм, строгость в отборе внешних средств выражения делают искусство актеров, принадлежащих к этому типу, в эстетическом плане более совершенным.

М. И. Ермолова принадлежала именно к этому типу актеров. Осуществляя внутреннее перевоплощение во всем его объеме и во всей его глубине, до конца сливаясь своей душой с душой своей роли, она находила всему этому внешнее выражение очень лаконичное, строгое и сдержанное, формы скупые и благородные, внешние изменения едва приметные, но в то же время очень существенные: чуть-чуть другой постав головы на плечах, чуть-чуть другая пластика движений и манера говорить, а в целом — совсем другой человек. Это высшая форма перевоплощения, это экстракласс актерского мастерства.

Вероятно, многие видели итальянский фильм «Вчера, сегодня, завтра», состоящий из трех новелл, в каждой из которых центральную роль играет София Лорен. Три разные роли в одном фильме. Три ярких образа. Три шедевра актерского мастерства. Три перевоплощения.

Во всех трех ролях мы видим как будто одну и ту же женщину — очаровательную Софию Лорен. Почти никаких изменений во внешнем облике. Никаких ухищрений гримировального искусства. Все изменения, составляющие внешнюю характеристику каждого образа по принципу «чуть-чуть», а между тем на экране — три разных человека. Три характера. Три биографии. Три судьбы.

В одной из новелл София Лорен — жена бедного рабочего. У нее нет денег заплатить небольшой долг, и ей угрожает тюрьма. Но по итальянским законам нельзя посадить в тюрьму женщину, если она беременна. Чтобы сохранить свою свободу, она старается постоянно пребывать в этом положении. Смешно, но в то же время и бесконечно трогательно. Сама она постоянно в бурной деятельности, в трудах и заботах своего несыскаемого материнства. И смех зрительного зала перерастает в глубочайшее сочувствие этой простой, наивной, очень хорошей женщине.

Динамичности этой роли противостоят предельная сдержанность и аристократическая выдержка второй героини Софии Лорен — блестящей дамы из высшего общества. Но вот по вине ее возлюбленного происходит какая-то неполадка в ее роскошной машине. И она на наших глазах превращается в хищного, злобного зверюшку. Невозможно забыть тот момент, когда она бежит по шоссе к своему автомобилю спиной к зрителю: нам совершенно ясно, что перед нами стерва — да, да, самая настоящая стерва! Один этот пробег — подлинное откровение актерского искусства, свидетельство полного творческого перевоплощения в образ.

И, наконец, третья роль. Очень юная, очаровательная, глупенькая кокетка, наивная, скучающая мешаночка. Наиболее яркое место здесь — сцена, когда эта малограмотная

особа сочиняет письмо, при помощи которого она надеется отстоять свое поруганное достоинство. Так сыграть эту сцену, как играет ее София Лорен, можно только путем органического перевоплощения.

В этом же смысле не так давно поразила меня и несказанно обрадовала одна молодая актриса — Зинаида Славина в роли Ниловны в уже упомянутом мной спектакле «Мать» в Театре на Таганке. Исполнительница выходит почти без грима, а я между тем не мог отделаться от ощущения, что передо мной старая женщина, мать взрослого сына, добрая, простая и сильная духом. Все ее повадки, каждое движение и каждая интонация говорили о том, что передо мной самая доподлинная дочь русского рабочего класса, или, как тогда говорили, «фабричного сословия». Абсолютно цельный образ, органичный и убедительный во всех своих проявлениях, выражающий сразу и эпоху, и общественную среду, и определенный человеческий характер. Подлинное перевоплощение по принципу «чуть-чуть».

Замечу мимоходом, что факт перевоплощения не зависит от величины роли. Если ощущение «зерна» живет в актере прочно, он может в любой момент выйти из образа и мгновенно войти в него.

В сущности говоря, так именно и бывает у выдающихся мастеров художественного чтения, когда им приходится произносить текст от лица какого-нибудь персонажа. Талантливый чтец становится на несколько минут героем, перевоплощается в него, и тотчас же «выходит из образа», как только переходит к авторскому тексту или же к тексту другого персонажа. Он, разумеется, не воспроизводит каждое действующее лицо во всей полноте жизненной сложности его внешних проявлений (в этом случае мгновенное переключение от одного к другому было бы невозможно), но он создает в представлении слушателей (пользуясь для этого весьма экономными средствами) полноценные образы только благодаря тому, что создал их методом перевоплощения, «пережил» их в самом себе.

Если бы дело обстояло иначе, то как могли бы создавать свои полноценные образы актеры, работающие в кино? Сама обстановка и метод киносъемки требуют от актера мгновенного вхождения в роль. Присемки, как известно, редко происходят в той логической последовательности событий, в какой зритель их увидит потом на экране. Это оказывается возможным только потому, что актер постоянно носит в себе однажды найденное «зерно» образа и поэтому может в любой момент превратиться в то лицо, которое ему нужно сыграть. Не в этих ли мгновенных превращениях ярче всего проявляется природа актерского искусства, такого сложного и трудного в процессе работы над ролью и такого по-детски радостного, свободного, непринужденного и легкого, когда чудо перевоплощения наконец свершилось?

Видимо, двух ответов на этот вопрос просто не может быть. Да, это неумирающая традиция сценического искусства. Да, эта традиция меняется в формах своего проявления, совершенствуется и развивается в соответствии с требованиями времени, но именно ей суждено жить всегда в качестве неизменной основы театрального искусства.