

ИСКУССТВО ВЗЫСКАТЕЛЬНО

ЗАМЕТКИ
РЕЖИССЕРА

Б. ЗАХАВА,
народный артист РСФСР

Спросим себя: почему талантливый актер иной раз неожиданно проваливает прекрасную роль, которая как будто во всех отношениях соответствует его сценическим данным? В большинстве случаев это происходит потому, что актер не знает как следует той жизни, которую он призван воплотить на сцене.

Впрочем, убедить некоторых актеров в необходимости изучать жизнь подчас не так-то просто: ведь иной раз бывает, что, и не зная жизни, актер все же каким-то образом выходит из испытания победителем. Правда, успех его в этом случае недолго стоит, но и дешевый успех — все же успех!

Известно, что искусство отражает жизнь через художественные образы. Где нет образов, — нет искусства. Казалось бы, эта истина очевидна и применительно к актерскому творчеству.

Но, оказывается, здесь дело обстоит сложнее. Ведь искусство актера — искусство вторичное, исполнительское. Оно опирается на творчество драматурга, в произведениях которого жизнь так или иначе уже получила свое отражение. Поэтому здесь возможен и обман.

В самом деле. Если соответственно одетый и загримированный актер хотя бы только правильно читает свою роль, подогревая читку той дежурной актерской эмоцией, которая у актера-ремесленника заготовлена заранее оптом для всех ролей и сходит у нетребовательной публики за настоящее «переживание». — в представлении зрителя все же возникает некий художественный образ. Создателем этого образа остается один драматург, но зритель, воспринимая непосредственно актера, именно ему невольно приписывает то художественное впечатление, которое он получает. Если же актер обладает при этом известным личным обаянием, привлекательными внешними данными, красивым голосом и набором не очень заграничных штампов, то обман можно считать обеспеченным: актер, не зная и не изучая жизни, не создавая никакого образа, не работая, по существу, над ролью, получает возможность прослыть художником.

Некоторые режиссеры при распределении ролей применяют так называемый «типажный принцип». Заключается он в том, что на каждую данную роль назначается не тот актер, который может лучше других ее сыграть (т. е. создать образ путем перевоплощения), а тот, кто по своим человеческим (а не актерским) качествам наилучшим образом подходит к данной роли.

Возникает серьезная опасность: актер может привыкнуть к самопоказыванию, перестать работать над собой, дисквалифицироваться.

Так, например, серьезное беспокойство вызывает творческая судьба талантливой молодой актрисы МХАТ Е. Хромовой, которая переходит из роли в роль без всякого намека на попытку перевоплощения. У нее Груня во «Второй любви», это та же учительница Цветаева из «Мещан», а обе они почти ничем (кроме текста) не отличаются от Соня из «Дяди Вани».

Нам могут возразить: «Позвольте, а как же, например, М. Н. Ермолова? Ведь говорят, что она во всех ролях оставалась сама собой, даже приемом почти не пользовалась».

Это и верно и неверно. Верно, что Ермолова оставалась сама собой. Но это так и нужно: актер, перевоплощаясь, т. е. становясь другим, непременно должен оставаться самим собой, иначе получится внешнее изображение, примитивное «представление». Но, оставаясь самим собой, актер в то же время непременно должен становиться другим, — такова диалектика актерского творчества. Для всех актеров по сей день остается в силе закон, сформулированный К. С. Станиславским:

«...все без исключения артисты — творцы образов — должны перевоплощаться и быть характерными. Не характерных ролей не существует».

Творческое перевоплощение, одновременно духовное и физическое, которого добивался К. С. Станиславский, невозможно без глубочайшего проникновения в психологию человеческого образа, в его внутренний мир, в его мысли и чувства. А это требует постоянного, непрерывного изучения жизни.

Однако, чтобы изучать жизнь, недостаточно хотеть ее изучить: нужно уметь это делать, а это далеко не так просто.

Есть актеры, у которых представление о бурной, кипучей, непрерывно развивающейся советской жизни носит характер отвлеченный, умозрительный. Это культурные актеры, в политическом отношении грамотные. Они читают газеты, книги, изучают марксистско-ленинскую философию, эстетику и т. д. В их сознании живут правдивые обобщения, выводы, идеи. Но они забывают о том, что всякая живущая в голове художника идея должна быть насыщена огромным богатством его собственных жизненных наблюдений: она должна сверкать и искриться в его сознании бесконечным множеством конкретных фактов живой действительности, удостоверяющих значительность в данной идее объективную истину.

Актер должен непосредственно, своими собственными глазами наблюдать жизнь советских людей. Он должен жить всей полнотой жизни советского гражданина, тогда и собственный его внутренний, эмоциональный и интеллектуальный опыт пригодится ему как материал для создания полноценных художественных образов советских людей.

Однако существуют и такие актеры, которые, обладая большой природной наблюдательностью, накапливают в своей памяти огромное количество всякого рода жизненных впечатлений, но не умеют надлежащим

образом ими пользоваться. Эти актеры не обладают умением анализировать и обобщать. Жизненные наблюдения в сознании таких актеров пребывают в беспорядке, и актеры не знают, когда и какое из них следует применить. Такие актеры находятся во власти фактов. Они фотографируют отдельные, имитируют случайное. Чтобы изучение жизни было творчески плодотворным, необходимо изучать ее как в общих закономерностях, так и в богатстве ее конкретных проявлений.

Нужно учиться в частном видеть общее, типическое находить в неповторимом своеобразии живых человеческих характеров, познавать жизнь в ее кипучем многообразии, в ее бурном движении, в ее непрерывном развитии.

Нельзя считать полноценным такое произведение искусства, в котором не раскрывается решительно ничего нового. Этим «новым» может быть предмет изображения или какая-нибудь сторона или свойство этого предмета; если же предмет изображения старый, всем хорошо знакомый, то «новым» может оказаться отношение самого художника к этому предмету. Если же художник решительно ничего нового не может сказать ни о самом предмете, ни по его поводу, то едва ли стоит такого художника слушать.

Актер не должен забывать, что он самостоятельный художник.

Если актер не знает жизни, которую он должен строить на сцене, у него нет и не может быть творческой инициативы, самостоятельной творческой мысли, и он тогда тяжелым грузом повисает на плечах у режиссера.

Однажды на репетиции я обратился к известному, опытному, очень талантливому актеру с вопросом: «Что вы думаете по поводу вашей роли, как вы собираетесь ее играть?». Он ответил: «Вы режиссер. Скажите мне, что я должен сыграть, и я сыграю».

К сожалению, так думают многие артисты. И огромную ошибку делают режиссеры, подерживая в исполнителях такое умонастроение. Обязанность режиссера — разбудить самостоятельную творческую инициативу актера и направить эту инициативу в верное русло. А для этого нужно толкнуть актера на путь самостоятельного изучения жизни, увлечь его этой задачей. Режиссеры, которые любят покорных исполнителей, автоматически выполняющих их предначертания, — плохие режиссеры. Только в творческом взаимодействии режиссера с актером может родиться яркий, полноценный сценический образ.

Часто в оправдание своих неудач актеры ссылаются на слабость драматургического материала. Спорю нет: на основе плохой пьесы хорошего спектакля не поставишь и на основе плохой роли большого образа не создашь; драматургия — ведущий компонент в театральном искусстве, и ее несовершенства и болезни весьма пагубно отражаются на развитии актерского искусства и театра в целом.

Но возникает вопрос: почему же все-таки актерское исполнение оказывается иной раз не выше, а значительно ниже авторского материала роли?

Нельзя не согласиться, что, например, пьеса А. Софронова «В наши дни» имеет ряд существенных недостатков и во всяком случае не является произведением художественно совершенным. Но несомненно тоже и то, что такие великолепные актеры Вахтанговского театра, как С. Лукьянов и П. Толчанов, играют свои роли в этой пьесе ниже тех возможностей, которые им предоставлены авторским материалом и их собственным дарованием. То же самое можно сказать об игре М. Жарова в роли комиссара Фролова (пьеса Н. Никитина «Северные зори») на сцене Малого театра. И таких примеров можно привести сколько угодно.

Причины неудач во всех подобных случаях могут быть разные, но все они коренятся не столько в авторском материале, сколько в самих актерах.

А ведь известные отдельные случаи, когда актерам удавалось на основе своего мастерства и лучшего, чем у драматурга, знания жизни в известной степени преодолеть недостатки роли, углубить образ, поднять его на несколько более высокий уровень, чем у автора.

Итак, первое условие творческого успеха в актерском искусстве — знание жизни. Второе условие — мастерство.

К сожалению, еще довольно часто приходится наблюдать в артистической среде инертных людей, лишенных творческой пылкости, не желающих работать над собой и совершенствовать свое искусство. Этих людей жизнь не пощадит.

Многие опытные, всеми признанные мастера сцены любят говорить: «Я привык работать так», или: «Таков мой метод». Или: «Таков мой подход к роли», причем произносится это иной раз таким самолюбиво-уверенным тоном, что вы прекрасно понимаете: ни о каких творческих сомнениях и поисках тут и речи быть не может. А между тем в искусстве нельзя стоять на месте: если не идешь вперед, значит катиться назад.

Каждый советский актер должен творчески овладеть передовым методом сценического искусства — системой К. С. Станиславского, которая по справедливости признана лучшим способом практического применения принципов социального реализма в театре.

Однако творчески овладеть системой Станиславского — дело далеко не простое. Неумелое, неправильное ее применение мо-

жет вместо пользы принести большой вред. Некоторые деятели театра, поверхностно изучив «систему», вкладывают в ее положения и термины крайне убогое и примитивное практическое содержание. Другие применяют ее догматически, формально.

Творческое применение «системы» предполагает стремление развивать ее принципы; оно связано со смелыми поисками, с дерзанием, с новаторством.

В задачи сегодняшних мастеров театра входит дальнейшая разработка теории сценического творчества. Многие проблемы актерского искусства еще очень мало разработаны. Много неясного есть еще в вопросах внешней техники актерского искусства, в вопросах стиля, жанра, творческой манеры, — словом, всего, что относится к области формы в актерском искусстве. Недаром наша театральная критика очень часто и вполне справедливо отмечает в спектаклях отсутствие стилевого единства в исполнении, разноречия. За это несут ответственность прежде всего режиссеры.

В свое время мне довелось видеть спектакль, который прямо-таки поразил меня отсутствием единой творческой манеры. Я имею в виду «Рассказ о Турции» Назыма Хикмета в Театре им. Моссовета. Такого разноречия в актерском исполнении мне еще не доводилось видеть! На одном полюсе — искренняя, правдивая, глубокая волнующая игра Т. Оганезовой в роли Фатимы-Нурхан. На другом полюсе — грубый наигрыш, комикование, дешевый балаган в игре К. Михайлова в роли редактора газеты Бямилы. Остальные исполнители (а их не меньше 50) располагаются более или менее равномерно между этими двумя полюсами. К Михайлову примыкает большинство исполнителей отрицательных ролей. Здесь господствуют штампы, примитивная карикатура, наигрыш, демонические гримы, злодейские ухватки, — словом, все то, с чем боролся К. С. Станиславский. Исключением являлись К. Сидорук и В. Привалов, нашедшие для характеристики отрицательных персонажей живые и правдивые краски.

В результате получается, что одна группа исполнителей убеждает зрителя в реальной достоверности происходящего на сцене, создает веру в правду вымысла; другая, наоборот, разрушает эту веру, опровергает достоверность сценической жизни. Так они и борются между собой на протяжении всего спектакля.

Побеждает, конечно, вторая группа, потому что разрушать легче, чем создавать. Сейчас «Рассказ о Турции» уже не видно на афише театра. Вот печальные результаты отсутствия ансамбля, единства замысла.

Очень часто актерские неудачи бывают связаны с отсутствием самостоятельной работы актера над ролью.

Есть актеры, которые работают только на репетициях. Они не умеют работать самостоятельно, вне репетиций. Другие работают, но неправильно. Они думают, что работа над ролью заключается в том, чтобы без конца твердить на разные лады текст своей роли в поисках нужных интонаций. Но таким путем ничего, кроме штампов, не приобретешь. А между тем К. С. Станиславский утверждал, что работа актера над ролью на 90 процентов должна протекать вне репетиций. Основная задача этой самостоятельной домашней работы актера — вживание в образ путем фантазирования, овладение внутренним миром данного персонажа — его мыслями, мечтами, устремлениями, надеждами и т. п. Работать над этим можно бесконечно. Искусство взыскательно!

Советский актер вырос не только в профессиональном, но также в политическом, общественном и моральном отношении. Высокое звание артиста пользуется в нашей стране заслуженным почетом и уважением. Поэтому особенно обидно бывает, когда в артистической среде оказываются люди, порочащие своим поведением доброе имя советского актера. Руководители театров, а также общественные и партийные организации призваны проявлять больше строгости и непримиримости к борьбе за утверждение принципов высокой коммунистической этики и трудовой дисциплины в актерской среде.

Недостаточное внимание к этому вопросу проявляется, в частности, в том, что рядовые спектакли в наших театрах нередко идут во много раз хуже, чем премьеры. И зрители иногда недоумевают: за что, собственно, печать расхвалила тот или иной спектакль? Причина же заключается в том, что актер, добросовестно сыграв первые спектакли и получив положительную оценку ответственных лиц и печати, решает: а теперь можно и отдохнуть. И дальнейшие спектакли играет небрежно, спустя рукава, кое-как.

Между тем советский зритель заслуживает самого большого внимания и самой большой заботы. Он растет и становится все более взыскательным. Он требует от советского актера не только добросовестного труда, но и вдохновенного творчества; он хочет видеть на сцене образы советских людей во всем их духовном богатстве, во всей сложности, многогранности и разнообразии их характеров.

Советский зритель хочет живой, естественной, глубокой и правдивой игры на сцене. Он хочет больших мыслей и ярких чувств. Он хочет, чтобы жизнь на сцене так же бурлила, хлопотала и искрилась, как это происходит в самой нашей действительности. Он хочет такого искусства на сцене, которое не только волновало бы, но и захватывало! Не только захватывало бы, но и потрясало! Не только потрясало бы, но и вдохновляло!.. На жизнь, на борьбу, на подвиги!