



ОБ ОБЛЕДЕНЕНИИ И ЖАРЕ СЦЕНЫ

Николай ОХЛОПКОВ, народный артист СССР

Шутка Чкалова

Когда я думаю о поисках, идущих в современном театре, мне порой приходит на память разговор с легендарным летчиком Валерием Чкаловым. Речь тогда шла о дерзаниях и мужестве в искусстве.

— Чего вам, актерам, бояться? Разве что в оркестре можете свалиться? — шутил Чкалов. — А если говорить о переживаниях, то что может сравниться с переживаниями бортмеханика в самолете, летящем над полюсом, видящего, что началось обледенение. Вы понимаете, что такое обледенение?!

Мне кажется, я понимал это.

Я ответил ему, что актеру, выходящему на тысячную аудиторию зрителей, нужны немалое мужество и воля. И что опасность своеобразного внутреннего «обледенения» тоже не раз встает перед ним. Мы шутили, но в шутке была доля серьезного.

Что я понимаю под «обледенением»

Ни один художник не создаст настоящего шедевра, если будет творить равнодушно, спокойно, без жара в душе. Никакая техника, никакие знания правил не заменят душевного огня, страстности, творческого темперамента: в этих качествах — созидательное начало. Я видел знаменитого дирижера: окончив выступление, он весь менялся, был страшно бледен, как будто сила, которая вдохновила его в момент творчества, в то же время и испепелила его. Писатель, создавший шедевр, отдаёт процессу «писания» столько душевных сил, что нередко, закончив свой труд, переживает душевный кризис: так, Оноре де Бальзак, описав смерть отца Горио, потерял сознание. Его нашли лежащим без чувств около письменного стола.

Горький, описывая в одном из рассказов удар ножом, сам испытал боль в том месте, куда был нанесен описанный им удар. Жена, прибежавшая на крик, увидела красную полосу, как будто след от невидимого удара.

Это — сила чувств, фантазии. Это — творческое переживание.

Как же может актер творить без этих качеств, без душевного творческого огня? Только «правильно», только «правдиво», но без всякой самоотдачи? Нет, это не искусство и тем более это не театр. Для искусства, театра особенно важно зажечь в зрителе ответный огонь, пробудить в нем творческую фантазию, «заразить» зрителя своими чувствами и мыслями. Если актер не сумеет это сделать — он зря пришел на сцену.

Не верю в актера, который, сыграв Ричарда Третьего, заявляет, что сейчас же в силах начать играть эту роль снова. Не верю потому, что считаю подлинность темперамента одним из краеугольных камней, которые не заменишь ничем, сколько бы веков ни простоял театр.

Переживание творческое и жизненное

Однако, воюя с холодностью в актерской игре, я не зову актера к натуралистической правде переживания.

Никогда не надо отождест-

влять жизненное и творческое переживания.

Правда жизненная и правда искусства — не адекватны, хотя и рождаются одна из другой. Играя в фильме о Ленине, поставленном Михаилом Роммом, рабочего Василия, который падает в голодный обморок, я решил быть предельно правдивым: голодал, перед съемкой несколько дней. Режиссер и оператор были в смущении. Несколько раз прерывали съемку и, наконец, честно сказали, что я переигрываю. Я пошел в буфет, позавтракал и только после этого, по общему мнению, сыграл голодный обморок правдиво.

Дело в том, что, будучи действительно голодным и близким от голода к обморочному состоянию, я потерял волю, не было у меня сил сконцентрироваться, собраться. Я был натурально голоден, но я был вне искусства.

Вообще натурализм чужд сцене. Он так же фальшив, как наигрыш: это подмена одного чувства другим. Обманывает внешняя похожесть: но ее разоблачают законы искренности в искусстве.

Юношей я играл Чарли в «Потопе», пьесе Бергера, шедшей в Иркутске. Как полагалось по сюжете, я спускался в трюм и потом, со словами «там внизу трупы», выбегал на сцену и падал в обморок. Товарищи внушали мне, что для настоящего эффекта, для того, чтобы мой ужас был естественным, достаточно представить себе, что случилось несчастье с самым близким человеком, и мысленно увидеть его труп. Это тоже был не творческий ход. В те дни я на своем опыте понял, что актер может учитывать опыт своих жизненных переживаний, но только как основу для творческих чувств: на сцене актеры во власти переживаний творческих. Перевоплощение должно быть изначальным. Ты перевоплощаешься в своего героя, ты живешь на сцене его жизнью, в которой есть и вымысел и правда: его чувства сложны — это чувства сценического образа.

Андрей Абрикосов после спектакля «Отелло» говорил мне как-то раз:

— Мне сегодня очень удалась сцена убийства. Я знал, что живу чувствами «Отелло», что должен совершить суд над Дездемоной, я страдал по-настоящему. Как это хорошо, как я счастлив!

Видите, какая сложность в истинных сценических переживаниях: актер испытал на сцене страшные чувства — а он счастлив вместо того, чтобы ужасаться! В жизни он пришел был в ужас от подобных воспоминаний. На сцене он испытывает творческий подъем: сыграв трагедийную сцену в полную силу, отдав ей много душевных эмоций, он получает внутреннее творческое удовлетворение.

И теперь я возвращаюсь к вопросу холодности актера на сцене. Почему меня так разочаровал актер, готовый в тот же самый вечер повторить на сцене жизнь Ричарда Третьего? Да потому, что он не затратил на нее душевных сил, он не пережил творчески свое создание. Он продемонстрировал, «показал» свое умение, это было холодное искусство. Он мог повторить все это сызнова.

Актер на сцене не один

Актер на сцене не один: театр — искусство синтетическое, в котором сопрягаются силы многих искусств. Оттого не только актер отвечает за холод, идущий порой со сцены, и за ползучий натурализм, от которого идут и скука, и холод. Это — разговор большой. Я остановлюсь лишь на проблеме декораций.

Некий великий автор книги по теории актерской игры утверждал, что на сцене даже декорации должны быть настоящие. Этого, конечно, не надо. Это противоречит той условности, тому образу началу, которое предопределяет само существование искусства. Не надо, чтобы декорации были «всамделишные». Надо, чтобы они подсказывали, «как играть», чтобы они помогали актеру, пробуждали его фантазию. И помогали зрителю, давая простор его воображению, — тому зрительскому сотворчеству, без которого нет театра.

Значение и воздействие театрального оформления очень велики. Неудачные, неверно найденные, лишенные образности декорации могут погубить хорошее исполнение актера, могут заглушить мысль. Однажды замечательную пьесу Леонида Леонова «Золотая карета», где образы были обобщены и заострены до символа, поставили в декорациях бытовых, дотошно подробных, весьма похожих на точную фотографию жилой коммунальной квартиры. Острота и поэтичность пьесы были «погашены» сразу.

Но условность оформления — искусство тонкое.

Я видел в «Отелло» талантливую английскую актрису Джона Гилгуда. Актер пластичен, музыкален, тонок. Но в этой роли он буквально продирался сквозь декорации художника-формалиста, он изнемогал в борьбе и уже изнемогший входил в образ. Художник не помогал ему: он душил его живую мысль, его творчество. Грани искусства неповторимы и тонки, их легко переступить, если терять меру условности, если вместе с нехарактерным выплеснуть главное. Так сделал художник. О, нет, я ни в коей мере не упрекаю его за выбор очень условного декорационного решения. Я упрекаю его за то, что выбранной им условностью он перекрыл правду сцены сам и отнял ее у актера. Он мешал актеру своей холодностью.

И актеру уже не помогла обжигающая реакция зрителя — то извечное ощущение дыхания зрительного зала, что способно возпламенить и увлечь актерскую душу.

Магия театра... Как заботливо надо беречь ее от холода. Это страна чудес, а всякая страна чудес рождается теплотой человеческого сердца и исчезает, когда сердце черствеет.

Я видел «Гадибук», поставленный Вахтанговым, — мне слышался жар, идущий со сцены.

Есть старая актерская шутка о том, что актеры должны «жечь подмостки» накалом своей игры. Я люблю театр и верю в правду этой шутки.