

СИЛА ГЕРОИЧЕСКОГО ОБРАЗА

Л. ВИВЬЕН,
народный артист СССР

Недавно при распределении ролей в одной современной пьесе мне пришлось выдержать серьезный спор. Он касался выбора исполнителя главной роли. Герой пьесы — коммунист, инженер, глубоко принципиальный человек, неспособный решительно ни на какой компромисс. Большинство моих товарищей считали, что эту роль должен играть артист, в творческой биографии которого уже насчитывается немало образов положительных героев. Это актер мягкий, искренний, скромный во внешних проявлениях, всегда достоверный и убедительный. Но я интуитивно опровергал все разумные аргументы своих коллег.

Мне представлялось, что рядовой инженер, показанный автором в момент острого конфликта, должен, помимо всех названных качеств, обладать еще одним — той неповторимой яркостью, той заражающей силой, которой всегда бывает отмечен человек больших внутренних масштабов.

Мне доказывали, что тот актер, в котором я видел эти свойства, будет слишком живописен, слишком масштабен и создаст характер слишком героичный, слишком выделяющийся из всех, тогда как автор стремился показать замечательные качества одного из рядовых героев нашей жизни.

Пока трудно говорить об исходе нашего спора. Он решится на сцене. И дело вовсе не в том, кто из нас прав в данном конкретном случае. Важно другое. Мне кажется, что в этом споре в какой-то степени проявились те тенденции, которые иногда являю, иногда таинственно существуют еще в нашем искусстве и которые, на мой взгляд, ограничивают сценическое творчество. Эти тенденции сказываются в нарочитом принижении театрального героя, в непременном стремлении сделать его одним из многих, таким, как все.

Я далеко от мысли агитировать за создание приподнятых, сверхидеальных фигур. Напротив, мне хочется, чтобы герой был предельно человечен, чтобы в нем узнавали себя десятки тысяч зрителей, которые познакомятся с ним в театре. Но из этого вовсе не следует, что надо стремиться к будничности, заурядности, простой «похожести» на других. Я боюсь, что, примитивно, хотя и честно понимая свои задачи создания образа современника, многие деятели театра стали создавать штампы такого милого и приятного, но в общем не очень примечательного персонажа. А вслед за ними и драматурги стали выписывать вполне благопристойных, вполне правильных и очень скучных людей, которые будто бы и должны дать представление о наших современниках.

И самое понятие «герой» в какой-то степени потеряло в этих песках свою привлекательность, свою зажигательную и волнующую силу...

Почему наши читатели так полюбили Батманова из романа В. Ажаева «Далеко от Москвы»? Мне кажется, именно потому, что Батманов — яркая личность, что он обладает твердым характером, что во всем его портрете, даже внешнем, есть особая отметина, особая привлекательность, я бы даже сказал, откровенная живописность.

Когда мы знакомимся с Батмановым или Воропаевым из романа П. Павленко «Счастье», мы легко представляем себе, что именно эти люди способны влиять на окружающих. Сила Воропаева, на мой взгляд, в том и состоит, что он влияет на своих читателей или зрителей так же безусловно, как он влияет на Лену Журинову, Поднебеско, Варвару Огарнову и многих других персонажей «Счастья». Но как можно поверить в способность героя переделывать окружающих, если он неспособен ни согреть, ни увлечь зрителя?

А. Софронов в своей пьесе «Сердце не прощает» задумал образ директора совхоза как образ положительного героя. Но все, что мы узнаем об Ажинове, ограничивается представлением о порядочном и правильном человеке. Нет у этого персонажа ни своей самобытной натуры, ни своего видения жизни, и даже любовь его, любовь, которая вызывает уважение почти всех действующих лиц, выглядит какой-то тусклой, как будто она предназначена для объяснения понятия «любовь» в популярном словаре. Ни это чувство, ни человек, в сердце которого оно должно было загореться, не волнуют, не тревожат, не увлекают за собой.

Я легко представляю себе, что в любом театре, где пойдет эта пьеса (само собой разумеется, я далеко здесь от общей оценки произведения, обладающего серьезными достоинствами), эту роль поручат испытанному исполнителю так называемых положительных героев. Я легко представляю себе, что актер благодарно посеребрит свои виски, что он будет проникновенно и медленно — торопиться такому ответственному товарищу не полагается — произносить все положенные ему слова. И если учесть, что его идейным противником, равно как и его соперником в любви, выступает «угловый элемент», можно себе представить, что сочувствие зрителей будет на стороне героя. Но как далеко этому сочувствию до того захватывающего восторга, какой вызывает поведение Батманова или Воропаева!

За последнее время мне довелось встретиться в литературе двух героев, появление которых на сцене, как мне кажется, вызвало бы не только интерес, но и любовь, увлечение зрителя. К сожалению для театра, оба эти героя живут не на страницах драматических произведений, а в романе и в повести. Одним из этих героев является Андрей Лобанов в романе Д. Гранина «Искатели», другим — Настя Ковшова из «Повести о директоре МТС и главном агрономе» Галины Николаевой.

В чем сила этих людей? Пусть роман Гранина далек от совершенства и во многом не удовлетворяет меня как читателя. Но писателю удалось главное. Он создал образ искателя — человека неумного, неугомонного, иногда трудного для окружающих, но настолько полно живущего своей идеей, своим главным жизненным предназначением, что невольно читатель вместе с ним начинает жить его исканиями, интересами его живой творческой натуры.

Увлекает читателя и Настя Ковшова, хотя Галина Николаева отнюдь не старается окутать ее складками романтического плаща. Она — маленькая, в синих лыжных штанах, с косичками, по-детски завязанными бантиками, — как будто совсем не похожа на героиню. Но сколько героиче-

ского в ее упорном стремлении улучшить, изменить, переустроить жизнь МТС, куда она приехала после окончания института! Какой великолепный огонь веры и убежденности во всех ее поступках, в ее многословной речи, которая, однако, заставляет всех окружающих пойти за ней! И мы, захваченные душевной прелестью Насти, увлеченные ее поступками, легко представляем себе то влияние, которое оказывает она на Алексея Чаликова, на Федю, даже на секретаря обкома Соколова.

Но сколько бы ни старались, мы не разглядим этих увлекательных, этих заражающих свойств в Лаврухине из пьесы А. Арбузова «Годы странствий», в Крыловой или Брыкине из пьесы К. Симонова «Доброе имя», в Чебакове из пьесы Н. Погодина «Когда ломаются копыта», в десятках других положительных героев, которые получили право на жизнь в наших театрах, но которые не зажили своей самостоятельной, интересной и значительной жизнью.

И дело тут вовсе не в том, какой мерой достоинств и недостатков наделили их авторы. В продолжительных спорах о положительном герое, как мне кажется, слишком много арифметики. А ведь сумма достоинств, как и сумма недостатков, как и соединение и противопоставление тех и других, еще ничего не могут решить в будущей жизни героя. Эту жизнь решает вся личность героя, вся его деятельность, все его мироощущение, все его взаимосвязи с окружающими, весь комплекс его жизненных обстоятельств, его борьбы.

Почему волнует нас судьба локатора, сконструированного Андреем Лобановым? И почему не волнует нас судьба открытия Чебакова? Отнюдь не потому, что достижения в области электрики интересуют нас больше, чем достижения в области микробиологии. Я даже подозреваю, что второе могло быть ближе нам хотя бы потому, что здесь речь идет напрямую о продолжении человеческой жизни. Но и открытие Чебакова кажется нам мертвым, и его борьба носит скорее официальный характер, и его личность нам, по существу, безразлична. А в Лобанове нас увлекает его горение, его энергичная жизненная поступь, наконец, достоверность атмосферы, в которой рождается его творение.

Почему нас так тревожит вопрос о том, какой урожай будет снят с участков, засеянных семенами, отобранными Настей Ковшовой, и почему нам в общем совершенно безразлично, будет ли производиться пахта так, как того требует герой пьесы Д. Деяткова «Родник в степи» Федор Корень? Очевидно, потому, что трудовые дела Насти составляют существо ее жизни, что исход борьбы, которую она ведет, насущно важен для всего ее будущего, для будущего людей, ее окружающих. А спор Кореня с его противниками — только условная дань «конфликтности»; он не вытекает из логики характера, а как бы привинчивается к нему при помощи авторской отвертки.

В одном случае авторы сумели приоткрыть нам психологическую основу борьбы, в другом — авторы описали факты, которые, по их мнению, соответствовали тому, что бывает или может быть в действительности. В одном случае они действовали как художники, постигающие жизнь в ее течениях, проникающие в ее психологические пружины, в другом — авторы искали иллюстрации к задуманному ими тезису или доверились фактам, не подвергнув их художественной кристаллизации.

В письме к Еленскому Горький писал: «Нельзя брать действительность так узко, как Вы взяли в этом рассказе. Нужна верность не фактам, а — психологии фактов». Мне кажется, что эту обязательную истину, так великолепно сформулированную великим писателем, еще далеко не всегда постигают наши драматурги, которые подчас бегут за событиями с фотографическим аппаратом в руке и наспех сделанные снимки принимают за подлинное и типичное отражение действительности.

В таких случаях мне нередко приходится слушать наивные утверждения, что эти авторы учатся у Чехова, что они по-чеховски стараются передать неуловимый аромат будней. Нужно ли говорить о том, как глубоко заблуждаются такие комментаторы Чехова. В чеховских образах за кажущейся простотой и будничностью живет неутоленная страстная тоска по лучшей жизни. Его герои, — казалось бы, обыкновенные люди, — устремлены в будущее. «Прозанческая» Соня в «Дяде Ване», которая помогает подсчитывать доходы от постного масла или гречневой крупы, убеждена в том, что люди увидят «небо в алмазах». Вершинин в «Трех сестрах» мечтает о том, что будет через два-три столетия после того, как его, Вершинина, уже не будет на свете.

Да, для Чехова факт существует не сам по себе, он раскрывает нам, и раскрывает с поразительной, необъятной, гениальной силой психологию этого факта. Его героям вовсе не нужно произносить пышные слова. Но как много затаено, скрыто в тех простых, как будто не значащих фразах, которые произносят они на сцене!

Мне кажется, что у очень многих наших героев слишком много слов и что слова эти произносятся порой слишком впрямую. За этим исчезает тот второй план, который составляет главный смысл, главную привлекательность живого человека. У Чехова в последнем акте «Дяди Вани» после прощания Астрова с Еленой Андреевной есть такая сцена. Собираясь в дорогу, Астров, естественно, как это было вчера или позавчера, как это было до приезда Серебряковых, говорит: «Придется в Рождественском заехать к кузенцу. Не минуют». А потом, подойдя к карте, вдруг, как будто совсем ни к чему, добавляет: «А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарница — страшное дело!».

Я представляю себе, что произнес бы герой одной из наших пьес, если бы только что уехала навсегда женщина, в которую он влюбился, если бы закончилась целая полоса его жизни. Должно быть, он непременно заговорил бы о том, как тяжело ему теперь вернуться к прежнему и как он преодолеет свою тоску и свое одиноче-

ство во имя того, чтобы выполнить свой долг, а его долг состоит в том, чтобы возвращать людям жизнь (именно не лечить, а возвращать жизнь), и еще многое другое, что по существу было бы правдой, но что слишком прямо выражает сложный психологический узел чувств и мыслей героя. А вот Чехов ограничивается тем, что «жарница — страшное дело!». И что же — разве это объединяет возможности актера? Разве это отнимает у зрителя возможность проникновения в душу героя? Нет, ни в коем случае. Здесь гениальный автор предоставляет простор творчеству исполнителя и творчеству зрителя. И вот мне думается, что беда многих наших драматургов состоит в том, что они не доверяют этому до полноты и законному творческому процессу, который должен происходить во всех участниках спектакля — и в тех, кто играет его, и в тех, кто смотрит его из зрительного зала.

Очень часто, стараясь как можно более подробно изобразить положительного героя, авторы украшают его всеми добродетелями и при этом еще заставляют его подчеркивать свою добродетельность в каждой фразе. Нередко мне приходится наблюдать, как такой анемичный по своей природе, но пылкий по своему словарю герой как бы все время старается доказать, какой он хороший. А ведь меньше всего героизм нуждается в словесных доказательствах. В этой связи мне вспоминается одна сцена из пьесы Л. Леонова «Нашествие», в которой, на мой взгляд, с поразительной психологической глубиной и силой раскрывается натура доктора Таланова и его жены Анны Николаевны. Позволю себе напомнить эту сцену.

Во время именин Фаюнина в комнату вводят пойманного Федора Таланова, которого принимают за руководителя подпольной организации. Родители Федора сидят тут же в комнате. Мосальский, который ведет допрос, требует, чтобы пойманный назвал имя и фамилию. После паузы Федор произносит: «Меня зовут Андрей. Фамилия моя — Колесников». Авторская ремарка так описывает реакцию на эти слова: «Общее движение, происходящее от одного гинноза знаменитого имени. Анна Николаевна подняла руку, точно хочет остановить в разбеге судьбу сына: «Нет, нет...». Шпурре вопросительно, всем туловищем, повернулся к ней, — она уже справилась с собой». Так в короткой бессловесной сцене актриса должна показать всю сложность борьбы, происходящей в ней. Здесь все. И откровение — сын, которого она считала ничтожным человеком, оказывается способным на подлинный героизм. И страх за его жизнь, и готовность обещать его, сказав правду, и долг, требующий от нее молчания. Какие самые пламенные слова, какой самый выигрышный монолог может сравниться со значимостью этого молчания, с поразительной силой ее поступка. И когда после этого Мосальский требует от Талановых подтверждения того, что сказал Федор, Анна Николаевна, не отрывая глаз от сына, произносит: «Да. И хотя, мне кажется, десять лет прошло с последней встречи, я узнаю его».

Больше десяти лет прошло с того времени, когда мы репетировали эту пьесу, но и теперь, когда я думаю о ней, вся эта сцена и поистине трагическая игра актеров Е. Скоробогатова, Н. Рашевской и В. Янцата, игравших мужа, жену и сына Талановых, стоят у меня перед глазами с такой рельефной ясностью, как будто только вчера на сцене нашего театра шел этот спектакль. И я убежден, что настроженная тишина зрительного зала рождалась как ответ на изумительную красоту души русского человека, как ответ на высокий героизм действующих в этой сцене лиц. И это достигалось не эффектными словами, а героическим содержанием поступков, совершаемых на сцене.

Я глубоко уверен, что никакие средства не могут заменить того эмоционального воздействия, которое способен оказать герой, если его поступки, его личность задают живые струны человеческого сердца. Можно сколько угодно спорить о достоинствах и слабостях пьесы «Дорогой бессмертия», например, или «Прага остается моей». И действительно, в обеих этих драмах есть немало недостатков. Но нельзя не видеть того волнения, которое вызывает в зрителе образ героя — Юлиуса Фучика. Когда человек, обреченный на смерть, делает все во имя будущей жизни человечества, его образ захватывает, заражает своей изумительной духовной красотой. Когда умирает Зойка Толоконцева, скромный сержант Красной Армии, героиня, прожившая на сцене всего несколько коротких минут, — зрителям хочется сделать что-нибудь большое, хорошее, достойное этой девушки, любившей жизнь и людей и потому легко отдавшей свою собственную жизнь.

Но к чему зовут Корень, Брыкин, Крылова? Просто к честности, просто к тому, чтобы быть хорошими? Но ведь этого бесконечно мало. Искусство достигает своей цели только тогда, когда оно захватывает человека, заставляет его прожить жизнь вместе с героем, рождает в нем желание совершить что-нибудь достойное этого героя.

Я говорил здесь о нескольких пьесах, совсем не похожих одна на другую. Я называл героев, которые, быть может, не всегда могут выдержать соседство друг с другом, потому что они населяют пьесы, разные и по жанру и по времени. Но мне хотелось, чтобы и драматурги и деятели театра подходили к созданию героев с одним обязательным требованием. Можно как угодно варьировать возраст, внешность, профессию, место жительства героя, его характер, наконец. Пусть будут герои упрямые и ласковые, осторожные или вспыльчивые, действующие горячо или рассудительные. Пусть эти герои подходят под каноническое определение положительных, какое пытаются выработать некоторые настоящие советчики, или отклоняются от него. Но пусть в них будет та сила индивидуальности, та яркость поступков, та значительность, которые не могут не заразить, не могут не увлечь за собой!

Именно искусство, обладающее силой эмоционального воздействия, искусство, показывающее человека незаурядного, творца нашей жизни, — желанно и нужно нашим зрителям. А о нем прежде всего должны думать художники.