

Молодой актер и режиссура

Борис ГОРБАТОВ.

Артист Малого театра, лауреат Сталинской премии.

Вопросы воспитания творческой молодежи не перестают волновать нашу театральную общественность; с новой силой волнуют они сегодня, когда каждый из нас захвачен великими перспективами будущего, открывшимися взору в дни подготовки к XIX съезду партии. В наше время нельзя не думать о будущем, нельзя, следовательно, не думать о воспитании молодежи.

У нас в театральной практике проблему формирования и выдвижения молодых кадров часто сводят к вопросу о предоставлении ролей актерской молодежи. Мне думается, что это вопрос не главный и к тому же давно решенный самой жизнью. Театр не может развиваться, не может нормально работать без выдвижения новых кадров. Проблема воспитания актерской смены гораздо сложнее. Это именно проблема воспитания, формирования творческой личности актера, раскрытия и «обработке» его природного дарования.

Мне хотелось бы поделиться по этому поводу некоторыми мыслями и наблюдениями.

* * *

Само собой разумеется, что студент, окончивший высшее театральное учебное заведение (например ГИТИС), не может выйти оттуда законченным мастером. Там он получает основы той сценической культуры, полностью овладеть которой можно лишь в практической работе. Уже будучи профессиональным актером, он долго еще остается в театре учеником. И для него, мне думается, не должен быть замечен этот переход с институтской на профессиональную сцену. Режиссура театра как бы принимает эстафету из рук педагогов и продолжает кропотливую воспитательную работу со вчерашним студентом.

Казалось бы, это очевидно. Однако некоторые режиссеры смотрят на молодого актера как на законченного профессионала. И дело даже не в том, что с этих позиций они начинают недоумевать, видя неопытность актера (чему, мол, их там учили!), а в том, что эти режиссеры видят свою задачу лишь в постановке того или иного спектакля, не заботясь о формировании и росте новых актерских дарований.

Первое и элементарное условие успеха воспитательной работы с молодежью в театре состоит в том, что молодой актер и режиссура должны найти общий профессиональный язык. Как правило, молодой актер выносит из института знание основ «системы» Станиславского. В «системе» он и обретает для себя ту веру, которую хочет пронести через всю свою творческую жизнь. Но как часто еще он сталкивается с тем, что творческий метод режиссера далек от тех представлений, которые вы, молодой артист, вынес из института. Конечно, каждый режиссер должен работать своим методом, но вера у всех должна быть единая!

Взять хотя бы такой вопрос, как терминология. Вопрос, казалось бы, частный, однако, как мне кажется, очень показательный. Советская театральная культура знает понятия, выработанные К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко, — такие, как «сверхзадача», «связное действие», «второй план» и т. д. При всей условности некоторых из этих терминов они тем не менее довольно точно выражают принципы творческой работы над ролью и спектаклем.

А между тем нередко можно встретиться с упрощенным пониманием некоторых основных определений, например, с заигранным, вульгаризаторским пониманием слова «сверхзадача», которое путают со «связным действием», что в итоге приводит к снижению идейной целеустремленности всего спектакля.

Часто еще в репетиционном зале можно услышать жаргонные словечки, невнятные указания... Что означает, например, слово «краковак», употребляемое одним известным режиссером? Это значит, в переводе на язык «системы», что актер топчется на месте и потерял действительную задачу... Что означает нечленораздельное «тырля-пырля», которое предлагает сделать актеру другой видный режиссер? Это значит, что после какого-то серьезного, тщательно разработанного режиссером куска следует нечто маловажное, промежуточное, и актер должен играть по своему усмотрению...

Думается, что от уровня нашей режиссуры и зависит в первую очередь воспитание актерской смены. Чем серьезнее, научнее (не будем бояться этого слова) и, наконец, бережнее к актеру будет режиссура в том или ином театре, тем больших успехов добьется молодежь.

* * *

О бережности хочется сказать особо. Как несправедлив бывает к актеру (а, в конечном счете, и к себе) режиссер, когда, исходя из своего собственного «видения» образа, он диктует то или иное готовое решение, вместо того чтобы найти его в сойственной, пусть даже мучительной, работе. На репетициях «Дороги свободы» в Малом театре молодому актеру Ю. Колычеву, играющему роль Марка, не далась сразу та задача, которую предложил ему режиссер Б. Равенских. Режиссер почувствовал, что с актером придется повозиться, и предпочел более легкий путь. Он стал «показывать» внешний рисунок образа, мизансцены, вместо того чтобы добиваться логического, внутренне оправданного поведения актера в роли. «Два шага назад... три шага вперед... падение...» — диктовал режиссер молодому одаренному актеру. В результате Колычев так и не обрел нужного самочувствия, так и не смог ничего своего вложить в роль.

Режиссер вполне правомерно стремился к графичности спектакля, к точному внешнему рисунку каждого образа. Но ведь рисунок только тогда ценен, когда он оправ-

дан внутренним самочувствием исполнителя!

Но бывает и так, что режиссер, не желая кропотливо работать с актером, дает ему свободу настолько полную, что по сути дела предоставляет его самому себе. В этом случае режиссер прикрывается бытующим утверждением, что в театре должно быть строгое «разделение труда»: драматург пишет, режиссер ставит, актер играет... Отсюда и вреднейшая точка зрения, что спектакль может быть готов «режиссерски», не будучи готовым «актерски». Нечего и говорить, что такое разделение общего дела драматурга, режиссера и актера неверно по существу и губительно для молодого актера.

* * *

Думается мне, что тормозит воспитание актерской молодежи еще и нивелировка жанров в театре. Если актер сегодня играет водевил, завтра — психологическую драму, послезавтра — пьесу-памфлет, еще через день — трагедию, то это как ничто лучше формирует и воспитывает его дарование, оберегает от штампов. У нас же сплошь и рядом нет в спектаклях жанровой определенности. Повинны в этом не только драматурги. Подчас яркую по жанру пьесу режиссура лишает стилистического единства. Вспоминается постановка памфлета «Остров мира» в Театре сатиры. В этом спектакле одни актеры играли драму, другие — пользовались приемами водевиля; неудивительно, что на сцене театра так и не прозвучала в полную силу острая и гневная пьеса Евгения Петрова.

Приходится пожалеть, что так редко удается нашим актерам быть занятыми в водевиле. Этот жанр почти отсутствует в репертуаре театров; к сожалению, мало культивируется он и в учебной практике театральных школ. А ведь водевил развивает в актере темперамент, эмоциональную возбудимость, пластику, чувство ритма. От смеха к слезам и от слез к бурной радости — вот стихия водевиля. Вспомним, как ценил этот жанр, какое значение для развития актерской техники придавал ему К. С. Станиславский.

Чем замечательна, скажем, такая выдающаяся актриса, как В. Н. Рыжова? Безусловно, прежде всего своей исключительной эмоциональностью, предельной возбудимостью. Вот она плачет горькими слезами, мгновение — и уже вся сияет радостью. Мне кажется, что мы, молодые актеры, должны учиться и учиться этому у корифеев нашей сцены.

Здесь хочется обратить внимание на одно важное обстоятельство. Мне кажется, что многие из нас усвоили систему Станиславского несколько рационалистично. Вот перед актером лежит роль. Вся она превращена в партитуру. Тут и логические ударения расставлены, и задачи расписаны, и даже актерские «видения» предусмотрены — галочками, крестиками, разноцветными пометками испещрена вся роль. Рационально роль усвоена. Но и только. Далее актер вступает на путь логического выполнения своих же или режиссерских наметок, не умея подняться над ними, не понимая, что все это — лишь средство для эмоционального воплощения роли. Режиссура нередко тоже ограничивает свою задачу именно логической разработкой роли, не развивая в актере образного мышления, не зажигая в нем вдохновения, не помогая почувствовать образ, увидеть за деталями живой человеческий характер.

* * *

Случается и так, что актер и режиссер плохо понимают друг друга на репетициях из-за того, что говорят как бы на разных языках. Режиссер объясняет образ, стараясь воздействовать на жизненные ассоциации актера. Но у режиссера жизненные представления одни, а у молодого актера — другие. Вот поучительный пример. А. Д. Ливий репетировал в Малом театре «Настю Колосову».

Режиссер необыкновенно ярких, неожиданных «видений», он в то же время черпал порой эти эмоциональные образы из давних воспоминаний, а не из сегодняшней жизни. Показывая, например, режиссер актрисе О. Хорьковой сцену Фроси Любченко с Игнатом Седовым. Получается ярко, остро, выразительно. Но представление режиссера об образе и представление молодой актрисы — совершенно разные. Для Хорьковой Фроси — современная девушка-колхозница, для Ликио — это деревенская девушка, встретившая солдата, вернувшегося, по крайней мере, с первой мировой войны.

Мы, молодые актеры, ждем от режиссуры высокой требовательности, строгости к нашей работе. Но хочется, чтобы столь же строгим был режиссер и к себе самому.

* * *

Много споров вызывает вопрос об амплуа. Существует мнение, что актер может играть все роли. Но ведь есть, скажем, поэты-лирики, и есть эпические поэты, поэты-сатирики. Подобно этому есть и актеры определенного стиля дарования, определенного круга ролей. Речь должна идти, мне кажется, не о том, чтобы уничтожить амплуа в театре (это, кстати, и невозможно!), а о том, чтобы молодой актер мог наиболее полно раскрыть и проявить свое дарование, найти себя. Если актер к каждой роли подходит, как к совершенно новой, если он не спокоен, ибо не знает, «на что брать» роль, если не имеет универсального «ключа» к ней, а ищет новых путей для ее воплощения, то не беда, что наиболее интересно и своеобразно он выступает только в характерных или только в героических ролях.

Но часто у режиссуры создается непоколебимое мнение (и мнение преждевременное!) о том, что «может» и чего «не может» молодой актер.

Когда режиссура смело, не боясь даже известного творческого риска, подходит к распределению ролей, то это в большинстве случаев приносит положительные результаты. Соплось на пример той же Ольги Хорьковой. В Малом театре всегда признавали за ней большое дарование. Вместе с тем, одно время, на мой взгляд, Хорькова начала повторяться. Наивность и непосредственность грозили превратиться в штампы. Такие роли, как Полина в «Доходном месте», Мария Антоновна в «Ревизоре», уже мало отличались друг от друга. Думается, ниже своих возможностей сыграла Хорькова и в «Насте Колосовой». И когда ее назначили на роль Катерины в «Грозе», которую собирался ставить Малый театр, то некоторые отнеслись к этому с сомнением: справится ли Хорькова с этой ролью, в ее ли это возможности? Но тем временем режиссура поручила Хорьковой роль Рачел в «Дороге свободы», и молодая актриса великолепно сыграла эту глубоко драматическую и психологическую роль, раскрыв новые, ранее не известные стороны своего дарования. Раскрытие этих новых качеств, несомненно, явится для актрисы подступом к роли Катерины.

Смелость режиссуры оправдала себя.

* * *

Но воспитание актерской молодежи — это дело не только режиссуры. В неменьшей, а может быть и в большей степени это — дело самих молодых актеров, дело каждого из нас.

Хочу рассказать историю моего товарища по ГИТИС Николая Богатырева, ныне актера Московского театра юного зрителя. Богатырев неплохо играет в Мтюзэ роли ремесленников, суворовцев, школьников. И в прессе я читал похвальные отзывы об его игре. В ролях этого же плана снимался он и в кино. Может быть, читатели помнят его по фильмам «Зоя», «Красный галстук». Казалось бы, все благополучно. А вместе с тем, перед нами довольно распространенный случай, когда актер пошел по пути наименьшего сопротивления.

Я помню Богатырева в годы учебы в ГИТИС. Он принадлежал к числу самых одаренных студентов. Роли, которые он играл в учебных спектаклях, были совсем иного плана. Это роли глубоко психологические, в них Богатырев — не побоюсь сказать — поднимался до высокого драматизма. Никогда не забуду, как утирал слезы ныне покойный М. М. Тарханов, когда смотрел на своего ученика Богатырева в роли Чебутыкина в «Трех сестрах».

Но вот Богатырев окончил ГИТИС и попал в профессиональный театр. Он вскоре ушел из Таганрогского театра имени Чехова, куда был направлен весь его курс, перебрался в Московском театре сатиры, в Театре имени Моссовета, в Горьковском драматическом театре, снимался в кино и, в конце концов, оказался в Театре юного зрителя, где стал играть роли, совпадающие с его внешними, «типажными» данными, не требующие от него особой затраты сил.

Кто в этом виноват? Режиссура, которая не распознала молодого актера? Меньше всего! Виноват сам актер, который легкомысленно переключивался из театра в театр, не ставя себе больших задач, не заботясь о будущем.

Была у Богатырева мечта — сыграть царя Федора. И вот представился случай показать эту роль режиссуре одного из московских театров. Хотел Богатырев пойти попробовать свои силы, но не пошел. Вероятно, он просто не подготовил как следует роль, не хватило воли, трудолюбия, смелости. А жалко!

Я верю, что актерская судьба Николая Богатырева еще сложится ярко и интересно. В нашем советском театре не должно быть актеров-неудачников. И нужно всегда помнить, что основная вина за неверно сложившуюся творческую жизнь в подавляющем большинстве случаев ложится на самого актера.

* * *

В заключение несколько слов о театральной критике. Ей должно принадлежать одно из ведущих мест в воспитании новых актерских поколений. Мне думается, что критик должен уделять наибольшее внимание в своей рецензии тем молодым артистам, которые впервые показали в спектакле свою работу. А сплошь и рядом бывает так, что именно дебютантам рецензент почти не уделяет внимания, даже если они выступают в ведущих ролях. Театровед не имеет права ограничиться констатацией того, хорошо или плохо сыграл молодой актер, он должен объяснить ему, в чем смысл, где истоки его удачи или неудачи. Критик должен всегда помнить о перспективе развития молодого актера.

Позволю себе сослаться на пример из собственной практики. В спектакле Театра сатиры «День отдыха» я сыграл роль Галушкина и впервые был отмечен прессой. Но могли ли мне, тогда только начинающему актеру, хоть как-нибудь помочь те безличные замечания, которые были сделаны рецензентами? «Радуюсь своей игре Е. Кара-Дмитриева и Горбатов», — писал Г. Рыжков в газете «Труд». Роль «страждана в реалистическом плане», — указал в «Вечерней Москве» критик В. Мелчин. Вот и все. Что же можно было вынести из этих рецензий?

У нас созданы все условия для формирования, роста и выдвижения творческой молодежи. Большие надежды возлагает на нас страна. Судьба молодого художника — это не его частное дело и даже не только дело того коллектива, в котором он работает. Речь идет о будущем советского театра, и тут ответственен каждый из нас — будь он актер, режиссер или критик.