

О ЧЕМ МЫ ДУМАЕМ, О ЧЕМ СПОРИМ

УРОКИ ИСКУССТВА

НЕДАВНО, после просмотра спектакля в одном из московских театров, у меня вышел неожиданный разговор с одним из зрителей. Похвалив игру актеров, мой собеседник выразил, однако, свое неудовлетворение постановкой в целом:

— Неопределенно как-то. Нет, по-моему, разрешения коллизии — все оставлено на усмотрение зрителя. А где же, спрашивается, выход? Как поступить правильно?

Признаться, я не нашелся сразу, что сказать моему оппоненту. Мой аргумент, что режиссеру и актерам, задайся они такой целью, уместнее было бы, наверное, пойти в педагоги, прозвучал, кажется, не совсем убедительно.

С прямолинейным суждением о спектаклях и кинофильмах приходится встречаться, я бы сказал, не так уж редко. После выхода на экран «Соляриса» некоторые мои корреспонденты настойчиво допытывались: зачем я согласился на роль Криса Кельвина — личности тоже «во многом загадочной и непонятной»?

В кинозалах и рабочих клубах после просмотра новых лент нередко возникают горячие дискуссии. В этом сказывается глубокая общественная заинтересованность сегодняшними проблемами театра и кино.

Известный французский актер и режиссер Жак Вилар однажды сказал, что театральное искусство управляется любовью к познанию. В этих словах — глубокая правда. Работа в театре и кино в наше время требует особой ответственности актера. Дело, конечно, не только в том, что высок ныне интеллектуальный уровень зрителя и требуется поиск новых выразительных форм, соответствующий эквивалент в актерской игре: творчество всегда живет духом новаторства. Тут, думаю, главную роль игра-

ет глубина познания и художественного воплощения деятельности сегодняшним театром и кино.

Давно и справедливо замечено: в театр и кино не приходят для очередной встречи со старыми знакомыми. Душевный мир зрителя бывает куда сложнее мира героев, о которых он чаще всего уже многое знает из жизни или читая произведения литературы, изучая школьную или вузовскую программу. И было бы до банальности просто еще раз в живых «сценических картинках» проиллюстрировать ему реальность подробностей, о которых он, может быть, забыл. Человек, живущий полной жизнью, постоянно обогащаем своим трудностями, усложняющимися задачами, решения которых он ищет. И для него жажда встречи со значительной личностью героя в кино или на сцене не просто стремление к накоплению новых сведений или готовых стереотипов для подражания, а нечто большее. Он ищет в произведениях социальное, философское и нравственное осмысление сложных явлений жизни.

В СВОЕМ театре, в Паневежисе, я много лет играл шолоховского Давыдова в «Поднятой целине» — характер разносторонний в своем движении и развитии: он реальный, полнокровный. Как актера, меня больше всего привлекает в нем рабочая психология, его классовая, партийная позиция, составляющая тот нравственный стержень, на котором как бы «крепятся» все его другие качества. Перед каждой встречей со зрителями больше всего беспокоит мысль, сумею ли я свое волнение донести до сознания и чувств каждого из них. И нет, кажется, большего удовлетворения, когда каким-то особым чутьем улавливаешь тот желательный для тебя

Донатас БАНИОНИС,
народный артист СССР

□ □

тон реакции зала не на детали жизни героя, а на его размышления, переживания, когда герой, допуская какие-то ошибки, просчеты, упорно борется с собой, всем строим мыслей и поступков открывает и глубину своих чувств и гражданскую ответственность рабочего человека. В такие моменты, мне кажется, зритель особенно принимает Давыдова как характер, особенно ему близкий, как обобщенный образ человека нашего времени, которое требует от каждого в повседневных делах реалистического подхода, ответственности, умения и компетентности, творческого отношения к своим обязанностям.

Иное дело ибсеновский Тесман («Гедда Габлер») — характер тоже по-своему мне, актеру, интересный. Тесману свойственны и привлекательные черты, скажем, его добродетельность. В жизни такие люди создают вокруг себя своеобразное «поле» влияния, невольно захватывающего других. Раскрыть этот образ — задача не легкая для актера. И всякий раз стараешься запово продумать, найти такие моменты, которые бы ошутимо, зримо и в то же время ненавязчиво, без тени дидактизма и морализирования отрицали мироощущение этого человека, в сущности незначительного человека-сухаря, ученого-крохобора, чтобы зритель внутренне почувствовал, дал себе отчет: такие люди, может быть, и правы по-своему, мелкой правдой, но они не правы по серьезному счету, и я их отрицаю! Именно в этом, как мне кажется, для человека обнажается, становится очевидным главное — не одобрение или неприятие персонажа самого по себе, как он есть, а отношение к такого рода «философии» жизни.

Сложен процесс контакта,

духовного общения актера и зрителя. Он не мыслится всего лишь как акт пассивного созерцания, не выходящего за рамки непосредственно воспринимаемого. Это контакт соперничества, совместного познания жизни, правды и справедливости. Зритель не обязательно должен уносить из театра и кино нравственное умиротворение. В природе человека постоянно живет стремление ко все более совершенной жизни. Мы, художники, в меру своих способностей и сил стараемся помочь человеку, поставить его в позицию искателя истины, борьбы за нее, иногда требующей мужества и героических усилий. Поэтому, если искусство не дает ему повода для размышлений, если в душе человека закрепилось стремление к производному результату, когда уже нечего решать, он становится духовным изживенцем. Вот почему не правы те, кто отрицает то или иное произведение только на том основании, что оно не дает, казалось бы, заданного всем ходом действия разрешения коллизии. Здесь срабатывает стереотип мышления для человека важен ведь не «набор» готовых способов поведения, а формирование, воспитание в себе высоких помыслов и жизненных побуждений, которые и порождают высокие поступки, дела.

Конечно, иногда мы, актеры, беспомощны в решении такой задачи — нет подходящей, художественно полноценной пьесы; часто у нас недостает возможности выразить, передать то, что мы хотим. В искусстве больше, может быть, нежелания в любой другой творческой деятельности, обнаруживается диалектика притязаний и достижений человека. И тут, пожалуй, кстати напомнить об одном из требований педагогики: чтобы вызывать ответные поступки, надо прежде всего самому жить настоящей жизнью

и включать в нее тех, кого воспитываешь, приобретая их к самой этой жизни, совершать поступки, которые бы сами создавали благодатную этическую атмосферу. В этом смысле вся наша работа не только воспитание кого-то, но и бесконечное самовоспитание.

ПРИПОМИНАЕТСЯ начало моей актерской деятельности в 1941 году, дебют в роли ученика-подростка Ясюса в пьесе литовского драматурга Казиса Бинкиса «Поросль». Это была ведущая роль в спектакле. Я был в таком же возрасте, как и мой герой. К тому же действие в пьесе происходило в Каунасе, в среде, мне хорошо известной. Видимо, потому-то и роль далась легко, без напряжения, как бы сама собой. Словом, случайный во многом успех я простоудушно принял за бесспорное свидетельство доступности и легкости сценического искусства. Мне казалось, что я все могу, все знаю. И горько ошибся, потому что вслед за тем потянулась длинная череда моих неудач в театре. В требовательности режиссера мне виделись неосновательные придирки, стремление уязвить, унижить мое гипертрофированное самонаимение.

Потом, когда в какой-то мере пришло осознание своей неопытности, просто неуменья, возникло чувство неуверенности, даже несостоятельности как актера. Временами думалось: не оставить ли театр? Такое состояние, с разной степенью остроты, переживалось мною ряд лет, вплоть до постановки в 1949 году «Женитьбы Белугина» Островского, в которой я сыграл роль Андрея. Хотя, разумеется, и до этого выпадали отдельные удачи, которые я не умел по-настоящему осмыслить. Причина такого «перерождения» мне видится в тактичном наставничестве моего учителя народного артиста СССР Ю. Мильтиниса. Итогом этого наставничества я бы назвал требование уметь видеть соотношение личностного и общественного значимого, собственных притязаний и достижений.

В кино мне довелось рабо-

тать со многими режиссерами. Из них, наверное, некоторые имели характер покладистый, «легкость и приятность» в обращении. Ничего сколько-нибудь заслуживающего внимания из нашего сотрудничества не вышло. Больше везло на характеры трудные, на художников сложных, не сразу понятных. С ними и работалось, помнится, сначала нелегко. Трудно потому, что у каждого из нас при общности мировоззрения свои взгляды, пристрастия, убеждения, которые мы всегда внутренне отстаиваем, защищаем. Трудная работа дает огромный внутренний заряд, который детонирует и тогда, когда фильм уже закончен и ты ничего не можешь изменить.

Я часто возвращаюсь мысленно к тому, что сделал и на сцене, и в кино. Многие теперь меня не удовлетворяют. Недавно как-то пересматривал «Гойю». Кажется, сейчас бы многое сделал по-другому. Убежден: если не вышла у тебя роль, как ты хотел, — это еще не трагедия. Не проиграл актер и в том случае, если не нашел еще роли, которую хотел бы сыграть. Самое главное — не скатываться ради успеха на «популярные» вещишки, а стараться доказать, утвердить свою позицию, высокие нравственные ценности. Хуже всего, конечно, внутренняя ложь, игра вопреки своим убеждениям. Тогда уж лучше неуспех. Потому что ложь в искусстве вредна вдвойне. А истина всегда активна, она и рождает волшебство искусства, формируя мысли и чувства человека, актера и зрителя, его отношения к жизни, к другим людям, к важнейшим задачам общества, времени.

Наша задача — суметь обнажить явление, характер, раскрыть их смысл для зрителя, чтобы вместе бороться с уходящим, становиться выше, морально чище. Чтобы открыть человеку глаза на мир, показать ему все богатство его духовного содержания, помочь жить полной жизнью. В этом видится один из главных уроков искусства.

Издательство, 1945, 14 марта