

ОКРЫЛЕННЫЕ историческими решениями XXII съезда КПСС, мы все чаще пытаемся представить себе наше коммунистическое завтра. С волнением думаем мы о новом человеке, о тех чертах высокой духовной культуры, которыми будет отмечен его внутренний облик. Проблема воспитания такого человека — это проблема нашего настоящего. Сегодня к нам в аудиторию пришли те, кому посчастливилось вступить в светлое здание коммунизма. И мы, старшее поколение педагогов и учителей артистической молодежи, должны очень точно представлять, каких профессиональных навыков надо добиваться, какие человеческие качества следует развивать и воспитывать у своих учеников.

Творчество актера непосредственно зависит от труда целого коллектива, его профессиональные тревоги неразрывно связаны с самыми глубокими личными переживаниями. Актер — это не только специальность, это судьба, счастливая или несчастливая. Когда мы говорим о многоплановости, о многосторонности человека любой другой профессии, все кажется очень несложным: ставленник играет на сцене Чацкого, картины колхозника выставляются в галерее, химик — неплохой музыкант и т. д. А что значит многогранность актера?

Мне думается, что простым, механическим добавлением профессий эту проблему решить нельзя. Благодаря специфике своего творчества подлинный актер проживает на сцене десятки жизней: сегодня он — поэт, завтра — шахтер или колхозник. К нам в национальные студии ГИТИСа приезжают пастиухи, виноградари, шелководы. Их труд и навыки становятся для них предметом искусства, первым шагом к искусству. Но так называемые «трудолюбивые этюды» — только толчок для творческой фантазии, только этап обучения. Кончается учеба, и актер получает свою единственную профессию — служебную сцену.

Может ли быть у артиста, как сейчас принято говорить, вторая профессия? Мне кажется, нет. Вторая профессия актера — его человеческий кругозор, широта его интересов, пристрастие к познанию жизненных явлений. Эти глубоко личные и в то же время глубоко профессиональные качества делают индивидуальность актера многогранной, разносторонней.

За свою тридцатилетнюю педагогическую практику мне не раз приходилось с горечью убеждаться, что иные безусловно талантливые ученики не имеют счастливой актерской судьбы. Окончив институт, они уезжали с радостной тревогой, думая о своей будущей работе в театре, а потом... начинались годы творческой безработицы. Так происходило по разным причинам, но это происходило.

В записной книжке, дорогом для меня документе, записаны фамилии всех моих учеников. Иногда я встречаюсь с ними, когда они приезжают в Москву.

Одни стали известными артистами; другие, не менее одаренные, не заняли в своем театре ведущего положения, которое, казалось бы, принадлежит им по праву таланта. А некоторые и вовсе навсегда оставили сцену, работают на радио, преподают в вузах, среди них литераторы, драматурги, общественные деятели. И меня, педагога, радует не только то, что мои ученики достигли «степеней известных». Перспективу своей работы я ви-

жу в другом. Труд педагога не пропадает даром, если и те, кто работает в театре, и те, кто овладел другой профессией, не утратили постоянного стремления активно участвовать в жизни.

Именно эти качества, профессиональные или человеческие (здесь нельзя провести границы), делают актера способным к принципиальной борьбе, а его творчество целенаправленным. Именно эти качества и за пределами сцены продолжают определять подлинность человека. Вот почему, когда я через многие и многие годы встречаюсь с любым из своих учеников и, вглядываясь в него, вижу живые, не заснувшие глаза, ощущаю натренированные мысли и эмоции, я чувствую глубокое удовлетворение педагога. Потому что сверхзадача нашего труда — воспитание человека.

ренное мной, неожиданно осветило, сделало живым литературный образ.

Может ли актер талантливый, но не обладающий, как говорится, широким кругозором, создать интересный и разноплановый образ? Да, конечно. Но если следишь за его дальнейшей сценической судьбой, то окажется, что после нескольких свежо, самобытно сыгранных ролей такой актер начинает повторять уже однажды найденное. Его дальнейшие работы — лишь варианты когда-то сделанных открытий. Внутренняя пассивность, бедность духовного багажа невольно заставляют актера вновь и вновь эксплуатировать свои небольшие «сбережения», и в работе над новым образом он возвращается на проторенные дороги.

О. ПЫЖОВА,

профессор, заслуженный деятель искусств РСФСР

НЕ БЫТЬ БЕЗУЧАСТНЫМ

Заметки театрального педагога

ОДНАЖДЫ К. С. Станиславский написал автору этих строк: «Я не желаю Вам много хороших ролей. Я желаю Вам другого: энергии, упорства и терпения для изучения самого искусства. А там, сами собой, придут роли». Стоит ли комментировать это замечание, объясняя, что Станиславский принципиально и последовательно соотносил свои раздумья и поиски в искусстве с жизнью?

Потребность и умение думать о жизни — бесспорный и обязательный компонент профессии актера. В этом — залог силы его таланта. Одаренность артиста проявляется не только на сцене или в репетиционном фойе, подлинный артист всегда является передовым художником своего времени, и его всегда можно назвать талантливым человеком. От этого человеческого таланта непосредственно зависят глубина и жизнеспособность таланта сценического.

Актер, получивший роль, не знает ни минуты покоя. Он становится исследователем. Это могут быть книги о творчестве автора пьесы, это может быть живопись, но главное — это люди, искренний, подлинный интерес к человеку. Нельзя сказать: «Сегодня я иду изучать жизнь, искать черты своего героя». Познание артиста не утилитарно. В его памяти может с одинаковой силой отпечататься картина, литературный образ, повадка зверя или характерный жест, взгляд, который он заметил сегодня утром у прохожего. Важно, чтобы непрерывно обновлялся багаж наблюдений, важно быть неутомимым в своем стремлении познавать — всегда, везде.

Здесь нельзя пользоваться готовыми рецептами по образцу «что читать» или «на что обращать внимание». Здесь можно сказать одно — внимание актера должно быть натренировано так же, как у спортсмена его тело.

Никогда нельзя предугадать, что вспыхнет в вашей памяти, что толкнет вашу фантазию, когда вы готовите роль. Работа над образом кормилицы в «Ромео и Джульетте», я читала книги шекспироведов, вглядывалась в картины Рубенса и Рембрандта. Это, безусловно, обогащало меня, укладывалось прочным фундаментом. Я угадывала черты моей кормилицы в Фальстафе с его ренессансной жизнерадостностью и, как ни странно, в диснеевских «Трех поросятах» — фильме, пронизанном настроением беспечности, где действуют характеры, переходящие от полной паники к полному торжеству. Но творческой искрой для меня стала одна черта характера моего ученика каракалпака Уттебергенова. Он обладал какой-то особой «сердитой добротой», и именно это качество, подсмотр-

енное мной, неожиданно осветило, сделало живым литературный образ. Нас, актеров, часто призывают — изучайте жизнь. И вред ли кому-нибудь придет в голову возражать против этого. Но впечатления, которые актер получает от знакомства с людьми, будь то на фабрике или в колхозе, — это впечатления особого рода. Они не могут быть непосредственно, скрупулезно точно перенесены актером на сцену. Сумма познаний художника — лишь почва для его творческой мысли и фантазии. Знакомства с людьми другой профессии, безусловно, помогают артисту быть достоверным в своем исполнении, придают сценическому образу весомость и убедительность. Но изучение жизни в поверхностном, прямолинейном смысле слова еще не открывает заветной дверцы в искусство. Правда на сцене, не обогатившаяся, не взорванная фантазией, малointересна. Наблюдательность художника — это всегда душевное движение, всегда потребность вмешаться.

В одной современной пьесе я исполняла роль передовой женщины, работницы завода. Моя героиня приходила на комсомольское собрание, где сидели скучные, унылые ребята и вяло, незаинтересованно поговаривали о текущих делах. По ремарке драматурга, глубоко опечаленная равнодушием комсомольцев, женщина готова заплакать. Слезы казались автору той деталью, которая должна была придать особую убедительность словам моей героини, ее негодованию, — слезы помогали наглядно обосновать и поведение молодежи: из инертных они становились более деятельными. Сцена не получалась. В ней присутствовала почти незаметная, но непреодолимая фальшь.

Однажды (это было в период репетиций) мне довелось быть, уже в действительности на комсомольском собрании студентов, которым я преподавала. Жизненная ситуация в какой-то мере повторила сценическую. Но поначалу я не замечала этого совпадения: передо мной действенная задача — убедить, изменить настроение, вернуть утраченную заинтересованность. Всей своей природой я ощутила необходимость вмешаться, потребовать. Сцена толкала меня на переживание своих собственных чувств и настроений. Жизнь диктовала иное поведение, иную реакцию. Я поняла, что изменить настроение собрания, сломать инертность мне может помочь только юмор, грубоватая ирония. Я выступила, мне поверили! Явление, которое мне стало ясным и понятным в практике, подсказало верность сценического решения. Жизнь все время поправляет, выравнивает художника, «выручает» его.

Такое изучение жизни позво-

лит артисту любую роль выверит, «окунуть» в явления сегоднешнего дня, зажечь ее современностью. Роль получает жизнь, если исполнитель неустанно искал и находил ответ на вопрос: что в этом образе может заинтересовать и взволновать современного зрителя?

Василий Иванович Качалов, человек сдержанный и даже замкнутый, и на склоне лет с детской жадностью любил слушать рассказы о сегодняшнем дне, рассказы о больших и малых событиях, истории смешные и трогательные. Некоторые ему особенно нравились, и тогда он начинал фантазировать, добавлял детали, искал характер. Нравились Качалову в этих зарисовках не только юмор, острота или парадоксальность ситуации, он угадывал, узнавал в белых штрихах черты своего времени, на лету схватывал самое важное, старался проник-

атр мира, не был чудом природы, феноменальной вспышкой талантов. «По-моему, наш театр отличается от других лишь требовательностью к себе», — сказал как-то В. И. Качалов. И, конечно, он имел в виду не только «школьное» трудолюбие. Убогий кругозор, равнодушие, эгоизм — прежде всего признаки низкой профессиональной культуры.

Я не раз наблюдала, как репетировал Вл. И. Немирович-Данченко. И для меня эти репетиции стали примером мхатовской требовательности. Владимир Иванович останавливал сцену и спрашивал актера: «Вы это знаете? Вы сталкивались с этим? Вам понятно о чем здесь говорит автор?»

Исполнитель: Да, конечно. Немирович-Данченко: Нет, этого вы не знаете... И начинал подробно объяснять, рассказывал, искал ассоциации.

«Теперь вы знаете?» — спрашивал Владимир Иванович. «Да, знаю, мне все ясно», — спокойно и искренне отвечал исполнитель. «Нет, не знаете», — и режиссер снова фантазировал, вспоминал, выспрашивал, наталкивал исполнителя на точное, острое и глубокое проникновение в жизненное явление. И только когда актер, перебивая Владимира Ивановича, восклицал: «А... а... а! знаю, знаю», Немирович-Данченко успокаивался: «Да, теперь вы знаете», — и продолжал репетицию.

Серые, скучные, «праведные» спектакли, поставленные режиссерами так называемой мхатовской школы и процветающие порой на наших сценах, компрометируют творческие принципы Станиславского сильнее и опаснее, чем спектакли его явных или неявных противников.

Что же определяет профессию актера? Имеет ли он право называться профессионалом, если случайное орудие его производства — только «вдохновенное» или даже блистательное ремесло?

Станиславский любил повторять — «моя система для талантливых». Без этого условия невозможна вообще никакая практика искусства. Закон развития и жизнестойкости театра — в умении артиста прожить чужую жизнь как свою собственную. Станиславский указывает нам лишь путь к этому умению. Вот почему незаурядная личность актера, развитие его индивидуальности, широта его интересов и органичная глубокая заинтересованность сегодняшним днем — обязательные профессиональные качества советского художника-строителя нового общества.

Артист является разведком характеров наших современников, от его наблюдений от широты его интересов зависят богатство, точность и перспектива созданного драматического образа. И чем шире, индивидуальнее актера, плодотворнее он выполнит свою миссию: помочь нашей партии воспитать духовно богатых людей коммунистического общества.

нуть в то, чем живет его современник.

МЫ ЧАСТО говорим о системе Станиславского, о его методе работы над созданием образа. И порой этическая сторона его учения становится чем-то второстепенным, несущественным. Профессиональное умение зачастую становится единственным критерием личности артиста. Об этике же мы с готовностью вспоминаем в очерках о театральной самостоятельности. Но наше время требует от советского актера быть актером высоких человеческих качеств. И не потому, что это вообще хорошо или вообще так нужно. А потому, что только образованный, интеллигентный, оснащенный передовым мировоззрением актер может быть строителем советского театра.

Но для того, чтобы высокая человеческая одухотворенность стала нормой артиста эпохи строящегося коммунизма, необходима такая среда, такая почва, которая бы стимулировала, сохраняла и развивала все эти драгоценные качества. А ведь еще можно встретить у нас много руководителей театра, который не доставляет себе труда всерьез взглянуть в лица людей, годами работающих с ним рядом. Мудрено ли, что в таком театре актер и особенно молодой актер начинает придавать особое, не творческое значение количеству сыгранных ролей, своему месту в негласной закулисной иерархии. И порой человек тратит свои лучшие силы на борьбу за положение, источник свой талант в явных и тайных конфликтах, а бывает и гибнет, как художник.

Мы часто слышим — плохой человек, хороший человек, и никому в голову не придет подразумевать под этими определениями должностные или профессиональные способности. Почему же мы не вправе говорить о плохих и хороших театрах, понимая под этим нечто большее, чем отдельные удачные спектакли и личная активность режиссера? О каком развитии индивидуальности или даже о ее сохранении можно говорить, если молодой актер приходит в плохой театр?

В театр пришел молодой актер, творчески овладевающий системой Станиславского. Но может ли этот актер быть верен передовому методу, если режиссер и часть коллектива, прикрываясь именем Станиславского, ничего, по существу, общего не имеют с принципами гениального ученого театра?

Правы те, кто любит повторять известный афоризм — талант как деньги: либо они есть, либо их нет. Но развитие таланта, его долголетие определяются широтой диапазона человеческих интересов. Художественный театр — лучший те-

Москва
2-ДЕК 1961