

АКТЕРЫ РОССИИ

Юр. ЗУБКОВ



Когда речь зашла о том, что многие спектакли крупнейших, прославленных театров страны — Малого и Московского Художественного — не имеют сегодня такого шумного резонанса, как спектакли некоторых молодых театров, слово взял один из ведущих мастеров советской сцены Михаил Жаров. Главной в его выступлении была мысль о традиции, единой для Малого и Художественного театров. О традиции, берущей свое начало от Щепкина и развитой Станиславским. О традиции, утверждающей актера полноправным владыкой сцены, а не послушным инструментом в руках режиссера-постановщика, нередко автора той или иной сценической композиции. А ведь вряд ли кто станет спорить с тем, что в большинстве случаев успех работ молодых театров — это прежде всего успех их режиссуры, успех тех или иных режиссерских решений и приемов, испытанных эффектов или неожиданных находок.

Развивая эту мысль М. Жарова, можно сказать, что шумный успех, который может быть даже и довольно длительным, не всегда равнозначен силе и глубине воздействия театра на зрителя. Сила и глубина воздействия зависят от актера, вызывающего в зрителе сопереживание, потрясающего его душу. И коли выпадает актеру счастье — встреча с полнокровным драматургическим образом, вместилищем в себя кипение человеческих мыслей и страстей, успех театра будет поистине грандиозен.

Разве не показательно, что, отвечая некоторое время назад на вопрос «Литературной газеты» десяти критикам о наиболее значительных и интересных актерских работах прошлого сезона, не только автор этих строк, но и Е. Сурков, и В. Пименов напомнили об образе Вожжа, созданном в спектакле Малого театра М. Царевым. Образе подлинно новаторском, отмеченном чертами смелого художественного поиска. Образе большой глубины, идейной силы, философского смысла. И, конечно же, успех актера — это и успех режиссера спектакля Л. Варпаховского, его взгляда на события истории, его таланта, его поиска.

И что еще примечательно: среди работ, которые отметили критики, наряду с созданиями мастеров старшего поколения значатся образы, воплощенные актерами таких театров, как «Современник» в Москве и Большой Драматический в Ленинграде. То есть театров, где режиссер, являясь крупной и яркой художественной индивидуальностью, тем не менее не заслоняет собой актера и, конечно же, не подавляет его, а, напротив, всемерно способствует наиболее полному раскрытию и проявлению его дарования.

Обмен мнений, со ссылкой на который начал я эту статью, происходил незадолго до пятидесятилетия Советской власти, в самый канун дней культуры и искусства Российской Федерации в Москве, на одном из театральных совещаний. И естественно возникла тогда мысль о том, что та традиция Малого и Художественного театров, о которой говорил М. Жаров, есть ведь и наиболее плодотворнейшая, коренная традиция всей театральной России. Традиция, которая сегодня определяет ее творческое лицо, составляет национальное своеобразие.

Здесь, в этой традиции, нет ни грана противопоставления актерской громады режиссерскому племени. Здесь, напротив, заключена прочная и животворная основа творческого единства устремлений актера, являющегося не марионеткой в чужих руках, а самостоятельным, ищущим художником, и устремлений режиссера — такого же самостоятельного художника. Видящего, однако, главную свою цель не в самовыявлении и не в самоутверждении, а в воплощении в спектакле общественно-значительной авторской мысли, в том, чтобы направить на достижение этой высокой цели все его компоненты, и, прежде всего искусство актерского ансамбля. Именно достижение такого единства и приводит, как правило, к наиболее крупным и глубоким успехам в театре. Правда, это единство и является самым трудным в сценическом искусстве, в профессии режиссера.

Взять спектакли одного из крупнейших мастеров современной советской режиссуры, замечательного постановщика, отдавшего много лет театрам Дальнего Востока, Волгограда, Воронежа, Ярославля, — Фирса Шишигина. При всем творческом разнообразии его режиссерских работ, таких, скажем, как «Алексей Кольцов» и «Кредит у Нибелунгов», «Виринея» и «Федор Волков», «Дети солнца» и «Панфиловцы», «Хозяева жизни» и «Царь Юрий», — все они пронизаны светом яркой художественной индивидуальности, проявляющейся в масштабности и глубине идейного, социального и нравственного содержания спектаклей, в пристрастии режиссера к крупным эпическим народным картинам, в его пристальнейшем внимании к человеческой личности, к движению характеров, психологии, мыслей. Но в том-то и состоит секрет обаяния шишигинских спектаклей, что их создатель ощущает в них не только как талантливый постановщик, но и как идеолог, смотрящий на картины истории и жизни с высоты, упреждая горьковское определение, «интеллектуального плоскогорья», созданного для нас марксистско-ленинской наукой, и как опытный зоркий и чуткий педагог и воспитатель коллектива.

Плодотворнейшим результатом развития традиции, идущей от Щепкина и Станиславского, является также то, что сила наших театров, работающих в самых различных городах России, заключается не только в наличии в каждом из них ярких, своеобразных актерских индивидуальностей, но и в том, что за последние десятилетия в театрах сложились и выросли крепкие художественные ансамбли, богатые разнообразными и яркими сценическими дарованиями, объединенными общими творческими устремлениями.

Только как о пережитке прошлого, почти не дающем себя знать в творческой практике театров, можно говорить сегодня о таком явлении, как премьерство. Как бы ни был талантлив и ярок актер, сколь ни была бы оригинальна его художественная индивидуальность, он обычно раскрывается в лучших своих качествах лишь как полноправный участник сценического ансамбля, решающий общие идейно-творческие задачи.

Вспомним, к примеру, творчество таких ярких, своеобразных актеров, работающих в разных городах России, актеров к тому же разных поколений, как Н. Левкоев, В. Кузнецов и В. Самойлов из Горького, С. Ромоданов, В. Нельский и В. Салонов из Ярославля, С. Михалев, Е. Колчинский и И. Куприянов из Краснодар, В. Павленко из Оренбурга, Ю. Каюров из Саратова, Г. Антощенко и С. Зима из Владивостока, Н. Кузьмин, Н. Засухин и С. Боголюбов из Куйбышева, Е. Шатрова и Е. Захарова из Свердловска, М. Кузнецов из Ставрополя, Н. Прозоров из Красноярска, А. Никитин, В. Шатуновский и В. Краснополский из Ростова-на-Дону, П. Кулешов, Е. Байковский и Е. Агеев из Челябинска, и многих, многих других. В художественной индивидуальности каждого из них при всей ее оригинальности и неповторимости легко обнаруживается глубокий и прочный отпечаток творческого облика того коллектива, в котором артист вырос и сформировался.

Конечно, творческое лицо театра, особенно театра периферийного, — понятие движущееся и изменяющееся. Но тем не менее мы никогда не спутаем один с другим такие скажем, театры, как Ярославский и Куйбышевский Краснодарский и Хабаровский. Горьковский и Владивостокский... И хотя трудно, пожалуй, отыскать театр, в котором главный режиссер проработал бы более семи-восьми лет, черты творческого своеобразия каждого из этих коллективов не утрачиваются с очередной сменой главного режиссера. Напротив, они сохраняются и развиваются и при режиссере новом, ибо определяются обычно художественными устремлениями, талантом и волей не одного человека, а коллектива, являющегося в главных своих убеждениях, пристрастиях и традициях коллективом единомышленников.

Отличительной особенностью нынешнего дня театральной России является не только то, что она богата талантами, многие из которых способны украсить любую столичную сцену, но и то, что за годы Советской власти сложился и вырос актер-художник, творческие искания и свершения которого освещены зрелой гражданской мыслью. Актер — активный участник строительства нового мира, остро сознающий свою личную ответственность за коммунистическое, патриотическое воспитание людей. Этот новый актер рожден социалистической революцией. Его гражданские и эстетические позиции складывались и развивались на протяжении всей полувековой истории советского общества.

Мне вспоминаются образы двух людей времен революции и гражданской войны, созданные в конце тридцатых годов. — один П. Лобановым в Калинин, в пьесе Н. Погодина «Человек с ружьем», другой В. Южановым в Курске, в пьесе В. Ротко «Кубанцы». Это были крупные, яркие человеческие характеры. Но какие же разные характеры! Лобановскому Шадрину были свойственны и чисто русская сметка, и хитринка, и юмор... В южановском же герое на первый план проступали его любовь к земле, тоска о мирном труде. Была в спектакле курьезная сцена, когда южановский казак выходил в сад силиться головой и ветке цветущей яблоньки и долго долго не мог оторваться от нее. Сцена эта волновала до слез, и становились ясны та нежность, которую тщательно прятал этот человек за своей суровостью, его очень земные и вместе с тем глубоко поэтические чувства... Так сквозят оба эти образа проступали не только талант и жизненный опыт их создателей, но и их глубоко личное, граждански заинтересованное отношение к своим героям, к нашей действительности.

Мысль о том, что актер нового типа рожден революцией и его идейно-творческий облик складывался в течение полувека, ни в какой степени не означает, что это понятие статично и что между актерами шестидесятых годов и актерами годов тридцатых нет никаких различий. Нет, я подчеркиваю, этот творческий облик именно складывался, и складывался постепенно, и продолжает развиваться сегодня, испытывая на себе влияние процессов жизни, движения общества.

При определении творческого облика актера шестидесятых годов нередко выдвигается на первый план начало интеллектуальное. Это справедливо, если только не отрывать мысль от чувства, от ее эмоционального накала и темперамента. Однако не в том ли суть вопроса, что начало это, ставшее сегодня типической чертой целого актерского поколения, также есть естественный результат процессов длительных и постепенных, связанных с утверждением в театре ленинского принципа партийности, все более и более возрастающей идеологической роли сценического искусства?

Да, нельзя не поддаться обаянию мысли, когда смотришь В. Самойлова в роли Сатина («На дне») или Е. Байковского в роли Петра Артамонова («Дело Артамоновых»). Спорю нет, это актеры, умеющие непрерывно мыслить на сцене, делать свою мысль для нас зримой, покорять ею. Так же, как и В. Салонов, кого бы он ни играл в современном ли, в классическом ли репертуаре. Как и не имеющий еще почетных званий, широкой известности актер Л. Смирнов, насытивший образ Ленина в каплеровском «Грозном годе» на сцене Лицевого театра необычайно интенсивной, динамичной и острой мыслью.

Но ведь нельзя не вспомнить и такие горьковские образы, как Старик в одноименной пьесе, впервые созданный П. Гайдебуровым на ярославской сцене еще в годы войны с фашизмом, Бессеменов в «Мещанах», воплощенный А. Каниным в Рязни в начале пятидесятых годов, и тот же Бессеменов, сыгранный Н. Левковым еще значительно раньше. Все эти работы — да разве только они! — отличались и интенсивностью мысли, и насыщенностью ее, и ее остротой.

Идейность актерского творчества, единство мысли и чувства — это одна из самых плодотворных и значительных традиций нашего театра, сделавшего так много для утверждения в своем репертуаре драматургии Горького, творческий опыт и творческие традиции которой оказали такое большое влияние на всю советскую драматургию.

Да, именно с Горьким, чьи пьесы пронизаны и насыщены мощным потоком философской мысли, и связано развитие в советской актерской школе интеллектуального начала.

Думая о нынешнем творческом опыте актеров, работающих в самых разных концах России, неизбежно обращаешь также внимание и на ту естественную сличность гуманистического начала, глубочайшей человечности с очень четкими классовыми, партийными позициями. Это также является одной из типичнейших черт современной советской актерской школы и также связано с утверждением в нашем театре и горьковской драматургии, и горьковской традиции.

Разве можно забыть такой образ, как кулак Планун Г. Белова в «Вечном источнике» Д. Зорина у ярославцев? Это незаурядная человеческая личность, в которой стороны социальная, психологическая и бытовая существовали в нерасторжимом единстве. Деревенский мужик, он был исполняем ненавистью к новому строю, но стремился как можно тщательнее и дольше эту ненависть скрывать от окружающих. Но она в конце концов прорывалась, и он тогда преображался: становился похожим на бешеного волка. Так, ни в чем не греша против правды человеческих характеров, крупный мастер русской советской сцены возбуждал в зрителях чувство классовой ненависти к своему Плануну, насыщая свой сценический образ острой и содержательной политической мыслью — мыслью художника, находящегося на позициях социалистического гуманизма.

Но столь же четкая классовая характеристика присуща и образу писателя-коммуниста Новикова, созданному В. Кузнецовым в постановке аleshинской пьесы «Палата» на горьковской сцене. Человек, постоянно углубленный в свои мысли, кузнецовский Новиков обладал неповторимой душевной красотой, совершенно особым обаянием. Актер трантовал образ как образ художника фадеевской складки, фадеевских масштабов, фадеевского внутреннего темперамента. Мягкий и тактичный, чуткий и деликатный, он в сцене с демагогом Прозоровым (Н. Хлибко) оказывался яростным и непримиримым, ибо последний попирав все те нормы социалистического общечеловечия, утверждению, торжеству которых Новиков отдал всю свою жизнь.

Эта способность и умение мыслить политически, мыслить крупно и одновременно очень конкретно и всем понятно является одной из самых характерных черт сегодняшней русской актерской школы.

Невелики по объему, по месту в развитии действия роли двух старичков пенсионеров в пьесе В. Розова «Традиционный сбор». Автор относится к ним скорее всего иронически. Они учились в школе тогда, когда галстук считался одним из проявлений буржуазных взглядов, так же как и фокстрот (о тансте тогда, естественно, не слыхивали). Ходят они по школе, эти старички чудачки, чужие и непонятные выпускникам не только шестидесяти, но даже и сорок первого года, и только ахают да удивляются.

С ними, однако, старичками знакомят зрителей актеры Кировского театра драмы Д. Меримсон и Г. Ложкин — со старичками, в чьих сердцах не погасла романтика незабываемых двадцатых годов. И они ходят по школе, многому и в самом деле удивляются, кое над чем незлобно посмеиваются, как посмеиваются и над крайностями своей юности. А потом присаживаются где-то в уголке, а то и просто на лесенке, спускающейся с просцениума в зрительный зал, и начинают вспоминать песни, которые пели, уча в школе, одну за другой. И так сердечно и проникновенно звучат песни эти у старичков, тихие и взволнованные, что хочется сесть рядом с ними, подтянуть и вспомнить еще и еще... В подобной трантовке образов старичков ясно прочитывается мысль мужественная, патристическая и очень сердечная. И это заслуга актеров, их творческого сотрудничества с режиссером спектакля В. Ланским.

Очень показательно, что даже в таких, на первый взгляд, незначительных ролях проявляется самобытная личность сегодняшнего актера-художника, актера-гражданина; порой вместе с режиссером дополняющего, обогащающего автора, а то и вступающего, если необходимо, в спор с ним.

Было бы, однако, неверно думать, что современный актер в каждой роли играет самого себя, отказываясь от принципа полного внутреннего и внешнего перевоплощения, как якобы устаревшего и для воздействия на современного зрителя не пригодного, что понятия — личность художника и перевоплощение актера в образ — исключают друг друга. Нет, и сегодня этот принцип лежит в основе актерских поисков и актерских свершений, приводит к тому, что разные актеры, встречаясь с одной и той же ролью, богатой жизненным содержанием, создают образы очень различные, но одинаково сильно и глубоко воздействующие на зрителя.

Роль Танкабине в пьесе М. Карима «В ночь лунного затмения» играют: в Горьком — Р. Вахурина, в Туле — Т. Демидова. Одаренные и опытные, очень своеобразные и несхожие друг с другом актрисы, обе они подчеркивают силу протеста этой сильной, волевой женщины против бесчеловечных «законов» аскакалов. Но если в образе, созданном Демидовой, основное — доброта, переполняющая Танкабине, то главное в образе, воплощенном Вахуриной, — страстность натуры. И в финале, в тот момент, когда аскакалы изгоняют сына Танкабине Аньегета и его возлюбленную Зубрият в степь, и воланья героиня Демидовой оказывается сломленной, а героиня Вахуриной не смирилась, полна протеста и гнева.

Естественно, что актеры России — это тема необъятная, исчерпать которую невозможно не только в небольшой статье, но даже и в многостраничной книге. Вот почему и рассматривается она сейчас мною лишь в некоторых аспектах. Не касаюсь я, в частности, такого вопроса, как творчество актеров автономных национальных республик. Национальное своеобразие каждого театра, каждого актерского коллектива, каждого художника — это вопрос особый, большой и сложный, требующий пристального исследования. Здесь же можно лишь сказать, что те черты, качества, особенности, которые определяют сегодня творчество актеров русских, типичны и для актеров других национальностей.

Богата талантами театральная Россия!.. И то, что таланты эти развиваются в русле глубоко реалистической традиции, оплодотворяющей их творчество, является как показателем плодотворности того полувекового творческого пути, который прошла наша актерская школа после Октября, так и залогом ее новых значительных художественных свершений и открытий.

