

Т Р И Б У Н А

Призвание актера

ЕСЛИ талантливому актеру не удается роль, то причина этого чаще всего в том, что он ваялся не за свое дело. Что же это значит — «свое дело» у актера — такое сложное, такое хрупкое и тонкое?

Этот вопрос возвращает нас снова к проблеме амплуа. Наивные люди одно время провозглашали в театре теорию, что актер должен уметь все играть — на то он и актер, мастер. Станиславский пишет о какой-то своей роли, что ее суть составляло «все то, что он не умел делать, чего не должен был делать, к чему не призван был природой». В этом все содержание проблемы. Замечательный мастер прав, когда подводит такой итог своему опыту: «Непонимание своего настоящего амплуа и призвания является самым сильным тормозом для развития актера: это тот тушик, куда он заходит на десятки лет и из которого нет выхода...».

Мне кажется, что именно с этих позиций пора бы задуматься о судьбе наших молодых актеров. Вдруг на какой-то точке останавливается рост актера: что-то застыло в «машине». Происходит мучительная заминка, топтание на одном месте, начинают звучать фальшивые ноты... Иногда вдруг «характерный актер» переходит на роли «любовников», играет драму, трагедию, — при этом его хвалят, он обманывает и себя и других, и все-таки в глубине и он, и его почитатели знают, что все это далеко «не то», не настоящее, которое только и ценно в искусстве.

В этом смысле поучительна биография одного из способнейших молодых актеров нашего театра — Ливанова.

Сценическая наружность часто обманывала. Меня долго вводило в заблуждение несоответствие между призванием, амплуа Ливанова и его превосходной наружностью «любовника». Сейчас актер внешне «огрубел» (к слову сказать, мне думается, что и драматический актер и оперный, — не менее, чем балерины, — должны относиться серьезно к своей сценической внешности).

Когда я впервые познакомился с ним, он был еще юношески строен и гибок, он играл мягко, не напористо, и все же настойчиво, и он мне сначала показался даже увлеченным «любовником». Но я подсмотрел его в минуту поцелуя, — я увидел, как опытным приемом он привлек

женщину в свои объятия и, целуя ее воровским поцелуем, скосил свои глаза в сторону двери, за которой находился «законный муж». И я сразу нашел в этой очень острой и тонкой, с большим чувством художественной меры сделанной детали, характерную суть этого человека, образ душевного ничтожества и пошлости. Я не знал — норвежец это или итальянец, но это был фат, пошляк и это было вовсе не то, чего ждала, даже в своем чувственном утаре, бедная, вспыхнувшая пламенем Элина. Но такой мог ее легко обмануть. Так состоялось мое первое знакомство с Ливановым в его бесспорно лучшей роли Бондезена (в гамсуновской пьесе «У врат царства»).

Он очень понравился публике и в роли Кимбаева. Артист подчеркивал бытовую и национальную «характеристику» героя. Есть такие выигрышные роли легкой «внешней характеристики», успех в которых обеспечен, — «пулевые роли», как их называл как-то Немирович-Данченко; такими были на старой сцене роли японцев в двух известных пьесах — «Тайфуне» и «Мастере» Г. Бара, роль Годды в «Казни», которую так искусно играл Адельгейм.

Последняя по времени чисто характерная роль Ливанова — Швандя в «Любови Яровой». Это несомненно один из наиболее удачных образов треневого спектакля в Художественном театре. Перед нами матрос времени военного коммунизма — во всей своей «фольклорной» живописности. На его лице часто появляется хорошая широкая улыбка, — рубаха-парень. Но нет здесь своеобразия, оригинальности, нет утонченной мягкости рисунка: этот «выигрышный» Швандя — плакатен. Он кричит о своем темпераменте, о своей театральности, о своей «сочности» — недостает сжатого кулака вытянутой руки: «во!..».

Бондезен и Швандя — крайние вехи творческого пути Ливанова.

Между ними — роли «любовников» и драматических героев, которые играет этот артист.

Он эти роли легко транспонирует в «характерные». В графе Альмавива («Женитьба Фигаро») он подчеркивает главным образом характерные черты крепостника-феодала, который держит под своим гнетом всю округу, — и это хорошо в той мере, в какой комедия Бомарше не только комедия нравов, но и социальная сатира.

Этот же метод построения образа социальной «характерности» Ливанов пытается применить и в своем кавалере Риппафрата («Хозяйка гостиницы»). Но Гольдони — не Бомарше. Кавалер ли это в самом деле? Представитель ли аристократического, пусть вырождающегося, дворянства? Этот лишенный всякого изящества, всякой романтической привлекательности, крепко, но нескладно вырубленный солдафон со свинными маленькими глазками, бурбон-самодур, уродливая маска человека, который в комедии Гольдони является одним из участников веселой любовной игры?

Актер в своем Муароне показал черты одной только пошлости и показал приемами «характерного» актера. Он сделал здесь то, что так уместно в роли Бондезена.

Совершенно не получилась у него — пусть и эпизодическая — роль пылкого драматического любовника Шаховского в «Царе Федоре». Здесь уж «характерности» ничего не сделаешь. Здесь — чистая страсть, здесь надо переживать, гореть. Здесь «характерного» актера ожидает полное банкротство. В сцене ночного свидания это не влюбленный и нетерпеливо-страстный жених: и он и его партнерша — холодная, сухая Мстиславская (Степанова) — оба стоят беспомощные, внутренне-равнодушные, не зная, что им делать, не умея найти хотя бы какого-либо внешнего, технического подобия волнений и трепета любви. Также совершенно проваливается полная драматического смателения сцена подати челобитной царю: она превращается в беспомощную суету. Лишенные всякой внутренней пластичности движения, пустой крик и «мангрыш»...

И внешность этого Шаховского, сделанная в штампе привлекательной театральной «характерности» для такого рода героев, — «красивости» доброго гой-еси удалого русского молодца, непременно с широкими плечами, непременно с гоготаньем, наигранной удалой движений — создает образ не князя-любовника, а сидельца из лавки или в лучшем случае Кудряша.

Но и роль Кудряша в исполнении Ливанова получает совсем иной смысл, чем у Островского. «Любовника» этот артист может играть только в плане внешней изобразительной «характерности», без глубокого пыла и волнения, без подлинной страстности души.

У Островского Кудряш «больно лих на девок», — т. е. прежде всего именно «любовник» лихой и смелый. Дух смелости и свободолюбия, стихийности — основной смысл этого романтического образа, про-

тивостоящего темному парству Кабаних и Диких. Он и «грубияном» считается только потому, что может дать отпор всякому: «Уж я рабствовать не стану». В основу своей интерпретации этой роли Ливанов положил черту «грубиянства», но совсем иначе расшифровал ее: физической и душевной грубости. В таком плане чисто бытовой характерности он решает свою сценическую задачу, лишая Кудряша обаяния поэзии.

На этой роли «героя-любовника», играемой в «характерном» плане, между прочим, очень легко проследить и самый метод, которым всегда пользуется Ливанов в построении своих ролей, систему его сценической работы.

Ливанов идет от внешней формы образа, а не от внутреннего психологического содержания его, не от «переживаний». И Ноздрев, и Риппафрата, и Кудряш — все они построены по одному методу накопления внешних черт, жестов, мизансцен, «трюков». В этих ролях Ливанов и говорит — как и чувствует — не от себя, не «своим» голосом, а каким-то чужим, наигранным. Он берет чужую маску, чужой голос и ими изображает Ноздрева, Кудряша. Есть внешняя подвижность, грот, хохот, шум, гром, — но нет внутренней динамики: внутренне он однообразен и неподвижен. И нет внутренней страстной веры в то, что делаешь. Вот почему, например, в Ноздреве — особенно на первых представлениях — чувствовалась такая связанность при внешней развязности и расхолаженности, — явная мышечная напряженность, создававшая впечатление тяжести, наложенных на себя вериг. Неоднократно появлялось волнение за актера: дотянет ли, не сорвется ли с взятой ноты, ибо хоть голос и громкий, и сила голоса огромная, — но нота-то сама фальшивая...

Художественной и эмоциональной убедительности нет в этих образах артиста. Пусть гротесково-условен замысел Риппафрата, пусть он мычит, рычит, воет, — но все это допустимо на сцене только тогда, когда внутренне оправдано, органично.

Когда смотришь на Кудряша, на боярского сына Шаховского, невольно вспоминается красноречивая характеристика, которую дал Станиславский таким штампам — «наихудшему из всех существующих», — как пишет он, — штампу русского богатыря, боярского сына или деревенского парня с широким размахом. «Для них существует специфическая походка с развалом, однажды и навсегда установленные широкие жесты, традиционные позы с «руками в бока», удалое вскидывание головы и отбрасывание спускающихся на доб молодецких кудрей, особенная игра с

шапкой, которую беспощадно мнут ради механического усиления страсти, удалые голосовые фигуры на верхних нотах, певучая дикция в лирических местах и пр. Эти пошлости так сильно влезли в уши, глаза, тело, мускулы актеров, что нет возможности от них отделаться...». С кого списан этот обобщенный портрет?

Никакой свежести не придают ливановскому Кудряшу употребляемые им «штучки», трюки и фортели, к которым так пристрастился талантливый артист в последние годы. И неустанный «глазок», который для проверки бросает в публику даже не Кудряш, а представляющий его актер Ливанов: крестится и одновременно чешется ногой об ногу — и при этом «глазок»; публика смеется, значит «зацепил», «берет»...

Ливанов в Кудряше борется со сценической «традицией» образа, но это не спасает его от «штампа», ибо штамп прежде всего там, где нет подлинной жизни героя. Этот Кудряш не молод, в нем нет свежести, легкости. В сцене на Волге оба они с Варварой — искушенные в тонкостях чувственной любви «сожители». Его смех — «деланный», голос «чужой»; не молодой, светлый смех счастливого любовника, а какое-то гоготанье, грубое, полузвериное.

У актера есть пределы того, что он может и должен делать на сцене и чего не может и, значит, не должен. Можно заранее сказать, что Ливанов не может играть Ромео или Чацкого; если он будет их играть, он непременно начнет с «формы», делает их горбатыми, прыщеватыми, с близоруко-прищуренными глазами и т. д. — в стиле того характерного амплуа, которое он может играть, — и пусть лучше не играет он этих ролей...

Но есть и другой урок из всего сказанного выше. Сочность, например, хорошая и нужная вещь в театре, но она не должна кричать о себе, не тыкать себя в публику: «на, смотри, пупай...».

Мне кажется, что Ливанов не только часто играет то, чего он не должен играть (Шаховского, Кудряша), и потому неудачно играет — но что он и в близких ему ролях идет не тем путем, который есть единственно правильный путь в искусстве. Он куда-то упорно уходит в сторону от этого пути. Творческий рост актера важен не только для Ливанова, но и для театра, где он работает. Проблема Ливанова — не его личная проблема. Она касается многих молодых актеров. Это вопрос о природе их творчества и о самом методе его.

Д. Тальников

Т Р И Б У Н А

Призвание актера

ЕСЛИ талантливому актеру не удается роль, то причина этого чаще всего в том, что он взялся не за свое дело. Что же это значит — «свое дело» у актера — такое сложное, такое хрупкое и тонкое?

Этот вопрос возвращает нас снова к проблеме амплуа. Наивные люди одно время провозглашали в театре теорию, что актер должен уметь все играть — на то он и актер, мастер. Станиславский пишет о какой-то своей роли, что ее суть составляло «все то, что он не умел делать, чего не должен был делать, к чему не призван был природой». В этом все содержание проблемы. Замечательный мастер прав, когда подводит такой итог своему опыту: «Непонимание своего настоящего амплуа и призвания является самым сильным тормозом для развития актера: это тот тупик, куда он заходит на десятки лет и из которого нет выхода...».

Мне кажется, что именно с этих позиций пора бы задуматься о судьбе наших молодых актеров. Вдруг на какой-то точке останавливается рост актера: что-то застопорилось в «машине». Происходит мучительная заминка, топтание на одном месте, начинают звучать фальшивые ноты... Иногда вдруг «характерный актер» переходит на роли «любовников», играет драму, трагедию, — при этом его хвалят, он обманывает и себя и других, и все-таки в глубине и он, и его почитатели знают, что все это далеко «не то», не настоящее, которое только и ценно в искусстве.

В этом смысле поучительна биография одного из способнейших молодых актеров нашего театра — Ливанова.

Сценическая наружность часто обманчива. Меня долго вводило в заблуждение несоответствие между призванием, амплуа Ливанова и его превосходной наружностью «любовника». Сейчас актер внешне «огрубел» (к слову сказать, мне думается, что и драматический актер и оперный, — не менее, чем балерины, — должны относиться серьезно к своей сценической внешности).

Когда я впервые познакомился с ним, он был еще юношески строен и гибок, он играл мягко, не напоказ, и все же настойчиво, и он мне сначала показался даже увлеченным любовником. Но я посмотрел его в минуту поцелуя, — я увидел, как опытным приемом он привлекал

женщину в свои объятия и, целуя ее воровским поцелуем, скосил свои глаза в сторону двери, за которой находился «законный муж». И я сразу нашел в этой очень острой и тонкой, с большим чувством художественной меры сделанной детали, характерную суть этого человека, образ душевного ничтожества и пошлости. Я не знал — норвежец это или итальянец, но это был фат, пошляк и это было вовсе не то, чего ждала, даже в своем чувственном угаре, бедная, вспыхнувшая пламенем Элина. Но такой мог ее легко обмануть. Так состоялось мое первое знакомство с Ливановым в его бесспорно лучшей роли Бондезена (в гамсуновской пьесе «У врат царства»).

Он очень нравился публике и в роли Кимбаева. Артист подчеркивал бытовую и национальную «характеристику» героя. Были такие выигрышные роли легкой «внешней характеристики», успех в которых обеспечен, — «пулевые роли», как их называл как-то Немирович-Данченко: таковыми были на старой сцене роли японцев в двух известных пьесах — «Тайфуне» и «Мастере» Г. Бара, роль Годды в «Каани», которую так искусно играл Адельгейм.

Последняя по времени чисто характерная роль Ливанова — Швандя в «Любови Яровой». Это несомненно один из наиболее удачных образов треневого спектакля в Художественном театре. Перед нами матрос времени военного коммунизма — во всей своей «фольклорной» живописности. На его лице часто появляется хорошая широкая улыбка, — рубаха-парень. Но нет здесь своеобразия, оригинальности, нет утонченной мягкости рисунка: этот «выигрышный» Швандя — плакатен. Он кричит о своем темпераменте, о своей театральности, о своей «сочности» — недостает сжатого кулака вытянутой руки: «во!...».

Бондезен и Швандя — крайние вехи творческого пути Ливанова.

Между ними — роли «любовников» и драматических героев, которые играет этот артист.

Он эти роли легко транспонирует в «характерные». В графе Альмавива («Женитьба Фигаро») он подчеркивает главным образом характерные черты крепостника-феодала, который держит под своим гнетом всю округу, — и это хорошо в той мере, в какой комедия Бомарше не только комедия нравов, но и социальная сатира.

Этот же метод построения образа социальной «характерности» Ливанов пытается применить и в своем кавалере Риппафрата («Хозяйка гостиницы»). Но Гольдони — не Бомарше. Кавалер ли это в самом деле? Представитель ли аристократического, пусть вырождающегося, дворянства? Этот лишенный всякого изящества, всякой романтической привлекательности, крепко, но нескладно вырубленный солдафон со свинными маленькими глазками, бурбон-самодур, уродливая маска человека, который в комедии Гольдони является одним из участников веселой любовной игры?

Актер в своем Муароне показал черты одной только пошлости и показал приемами «характерного» актера. Он сделал здесь то, что так уместно в роли Бондезена.

Совершенно не получилась у него — пусть и эпизодическая — роль пылкого драматического любовника Шаховского в «Царе Федоре». Здесь уж «характерностью» ничего не сделаешь. Здесь — чистая страсть, здесь надо переживать, гореть. Здесь «характерного» актера ожидает полное банкротство. В сцене ночного свидания это не влюбленный и нетерпеливо-страстный жених: и он и его партнерша — холодная, сухая Мстиславская (Степанова) — оба стоят беспомощные, внутренне-равнодушные, не зная, что им делать, не умея найти хотя бы какого-либо внешнего, технического подобия волнений и трепета любви. Также совершенно проваливается полная драматического смятения сцена подачи челобитной царю: она превращается в беспомощную суету. Лишенные всякой внутренней пластичности движения, пустой крик и «наигрыш»...

И внешность этого Шаховского, сделанная в штампе привычной театральной «характерности» для такого рода героев, — «красивости» доброго гой-еси удалого русского молодца, непременно с широкими плечами, непременно с гоготаньем, наигранной удалью движений — создает образ не князя-любовника, а сидельца из лавки или в лучшем случае Кудряша.

Но и роль Кудряша в исполнении Ливанова получает совсем иной смысл, чем у Островского. «Любовника» этот артист может играть только в плане внешней изобразительной «характерности», без глубокого пыла и волнения, без подлинной страстности души.

У Островского Кудряш «больно лих на девок», — т. е. прежде всего именно «любовник» лихой и смелый. Дух смелости и свободолюбия, стихийности — основной смысл этого романтического образа, про-

тивостоящего темному царству Кабаних и Диких. Он и «грубияном» считается только потому, что может дать отпор всякому: «Уж я рабствовать не стану». В основу своей интерпретации этой роли Ливанов положил черту «грубиянства», но совсем иначе расшифровал ее: физической и душевной грубости. В таком плане чисто бытовой характерности он решает свою сценическую задачу, лишая Кудряша обаяния поэзии.

На этой роли «героя-любовника», играемой в «характерном» плане, между прочим, очень легко проследить и самый метод, которым всегда пользуется Ливанов в построении своих ролей, систему его сценической работы.

Ливанов идет от внешней формы образа, а не от внутреннего психологического содержания его, не от «переживаний». И Ноздрев, и Риппафрата, и Кудряш — все они построены по одному методу накопления внешних черт, жестов, мизансцен, «трюков». В этих ролях Ливанов и говорит — как и чувствует — не от себя, не «своим» голосом, а каким-то чужим, наигранным. Он берет чужую маску, чужой голос и ими изображает Ноздрева, Кудряша. Есть внешняя подвижность, грот, хохот, шум, гром, — но нет внутренней динамики: внутренне он однообразен и неподвижен. И нет внутренней страстной веры в то, что делаешь. Вот почему, например, в Ноздреве — особенно на первых представлениях — чувствовалась такая связанность при внешней развязности и расползании, — явная мышечная напряженность, создававшая впечатление тяжести, наложенных на себя вериг. Неоднократно появлялось волнение за актера: достигнет ли, не сорвется ли с взятой ноты, ибо хоть голос и громкий, и сила голоса огромная, — но нота-то сама фальшивая...

Художественной и эмоциональной убедительности нет в этих образах артиста. Пусть гротесково-условен замысел Риппафрата, пусть он мычит, рычит, воет, — но все это допустимо на сцене только тогда, когда внутренне оправдано, органично.

Когда смотришь на Кудряша, на боярского сына Шаховского, невольно вспоминается красноречивая характеристика, которую дал Станиславский таким штампом — «наихудшему из всех существующих, — как пишет он, — штампу русского богатыря, боярского сына или деревенского парня с широким размахом». «Для них существует специфическая походка с развалом, однажды и навсегда установленные широкие жесты, традиционные позы с «руками в бока», удалое вскидывание головы и отбрасывание спускающихся надоб молодецких кудрей, особая игра с

шапкой, которую беспощадно мнут ради механического усиления страсти, удалые голосовые фиоритуры на верхних нотках, певучая дикция в лирических местах и пр. Эти пошлости так сильно ввелись в уши, глаза, тело, мускулы актеров, что нет возможности от них отделаться...». С кого списан этот обобщенный портрет?

Никакой свежести не придают ливановскому Кудряшу употребляемые им «штучки», трюки и фортели, к которым так пристрастился талантливый артист в последние годы. И неустанный «глазок», который для проверки бросает в публику даже не Кудряш, а представляющий его актер Ливанов, к которому одновременно чешется ногой об ногу — и при этом «глазок», публика смеется, значит «зацепил», «берет»...

Ливанов в Кудряше борется со сценической «традицией» образа, но это не спасает его от «штампа», ибо штамп прежде всего там, где нет подлинной жизни героя. Этот Кудряш не молод, в нем нет свежести, легкости. В сцене на Волге оба они с Варварой — искушенные в тонкостях чувственной любви «сожители». Его смех — «деланный», голос «чужой»; не молодой, светлый смех счастливого любовника, а какое-то гоготанье, грубое, полужверное.

У актера есть пределы того, что он может и должен делать на сцене и чего не может и, значит, не должен. Можно заранее сказать, что Ливанов не может играть Ромео или Чацкого; если он будет их играть, он непременно начнет с «формы», сделает их горбатыми, прыщеватыми, «близоруко-прищуренными глазами и т. д.» в стиле того характерного амплуа, которое он может играть, — и пусть лучше не играет он этих ролей...

Но есть и другой урок из всего сказанного выше. Сочность, например, хорошая и нужная вещь в театре, но она не должна кричать о себе, не тыкать себя в публику: «на, смотри, шулай!...».

Мне кажется, что Ливанов не только часто играет то, чего он не должен играть (Шаховского, Кудряша), и потому неудачно играет — но что он и в близких ему ролях идет не тем путем, который есть единственно правильный путь в искусстве. Он куда-то упорно уходит в сторону от этого пути. Творческий рост актера важен не только для Ливанова, но и для театра, где он работает. Проблема Ливанова — не его личная проблема. Она касается многих молодых актеров. Это вопрос о природе их творчества и о самом методе его.

Д. Тальников