

Маслов Петр

ЧТО И КАК?

РАЗДУМЬЯ АКТЕРА



ВЕРОЯТНО, с этих двух очень коротких, но зато очень емких слов и начинается каждый актер свою работу над образом. Что создал драматург, суть образа, его боль и радость, его судьба. И когда ты это понял, представил себе, вжился в это, перед тобой возникает второй вопрос — как? Как играть, как наполнить образ сценической жизнью, плотью и кровью. Как ходить, сидеть, стоять, глядеть, думать, смеяться? Как уместить в 2—3 сценических часа целую человеческую судьбу с ее первой любовью и последним вздохом жизни? Как насытить интонации психологическим подтекстом, как сделать молчание кричащим? И еще тысячи «как»...

Ужасны и мучительны поиски ответа на вечные два вопроса. Но я... благословляю эти муки, ибо они окупаются ни с чем не сравнимой радостью преодоления, радостью победы.

Итак, с чего начинается работа над ролью, так сказать, технологически? С застойного периода, с читки пьесы всем коллективом актеров. Затем обсуждаем пьесу, решаем, будем ли ее ставить. Распределение ролей ведет режиссер. И вот мне поручили роль Ганса Кифера в пьесе Виклингера «Человек со звезды».

Очень большая роль и богатый материал. Пьеса состоит как бы из отдельных новелл или из нескольких законченных одноактных пьес, в которых все новые персонажи, и лишь один Ганс действует во всех этих пьесах. Причем каждая новелла имеет свою завязку, кульминацию и развязку. И вся пьеса в целом, в свою очередь, имеет тоже завязку — встреча с женой — сцена в магистратуре, кульминацию — мотогонки и развязку — сцена в сумасшедшем доме.

Поэтому сложность состояла в том, как распределить свои изобразительные средства в каждой картине и вместе с тем выстроить линию характера во всем спектакле. От картины к картине меняются все поступки Ганса, его характер, его мировоззрение. Движение от счастливого, наивного, добродушного к осознанию ада, в который Ганс попал, затем к попытке приспособиться, выжить в этом аду и, наконец, принять решение, что так дальше жить нельзя.

Трудность заключалась для меня в том, что надо было создать образ рядового немца Федеративной Республики Германии, обыкновенного крестьянина, который воевал на Восточном фронте, воевал и на Запад-

ном фронте, попал в плен к американцам, был завербован в колониальные войска в Африке, перешел на сторону повстанцев и 15 лет воевал вместе с борющимся народом и, воспользовавшись чужими документами, вернулся на родину.

Трудность состояла и в том, что прежде мне все время приходилось играть колхозников, рабочих или различных интеллигентов и меня считают актером бытового плана. А тут иностранец и, значит, иная речь (мелодика, ритм), иное мышление, темперамент. Даже о походке надо было думать, перестраивать себя физически и духовно, внутренне. Но почему я был на каком-то необыкновенном подъеме? Потому что всякий раз, когда уходишь от своего ампула, испытываешь радость.

Ганс покончил самоубийством, и это был протест против бесчеловечности жизни в Западной Германии. Мне, как советскому актеру, такой исход ничуть не импонирует. Но ведь это рядовой обыватель — немец.

Речь Ганса энергичная, местами рваная. Пришлось отойти от моего говорка, растянутости слов, моего казанского выговора, отказаться от «окания», т. е. пришлось гренироваться. Приходилось думать и о жестах — меньше разговаривать руками. Режиссер то и дело кричал: «Виль руки из кармана!».

Но главное — внутренняя жизнь образа. Это была работа овладения логикой внутреннего поведения, искания логики поступков, разрешения конфликтов. И все-таки самое трудное — все найденное реализовать в сценическом пространстве. Режиссер видел в Гансе что-то от Чаплина, я — нет, ибо Ганс — это другое время, другой характер.

Впрочем, в какой-то части образа я действительно шел от Чаплина. Но и этого было мало. Пришлось много читать о Германии, о немцах, смотреть фильмы о послевоенном периоде. Надо было познать душу немецкого народа и времени. Степень «вживания» в образ зависит, конечно, от одаренности актера. Во всяком случае, чувство неудовлетворенности, мысль о том, что что-то не сделано, не покидает даже на спектакле. Режиссер — самый большой помощник. Если не доверять ему в работе, лучше отказаться от роли. Это вовсе не значит, что актер не имеет права на свое видение образа. В таком случае надо убедить режиссера примером, показом.

Так, работая над ролью Мармеладова в «Преступлении и наказании» Достоевского, я долгое время был в конфликте с режиссером. После первого же спектакля мы стали единомышленниками. Мы просто вначале не понимали друг друга: я делал не то, что надо, режиссер же в нужный момент не сумел подсказать. И дошло до того, что он буквально махнул рукой и бросил:

— Делай, как я что хочешь!

И вот слово «что» и заставило меня призадуматься. Репетируя, я все время думал: «как» это сделать и забывал «что», «для чего».

Сцена-монолог, 25 минут. Я рассказывал Раскольникову историю жизни Мармеладова. Была и завязка — знакомство, и кульминация — рассказ Сони о том, как она пошла на улицу торговать собой. Были слезы и развязка — уход с решением умереть, а что-то не понравилось. Игралось вообще — страдание, осуждение, гнев. А во имя чего? И снова, снова вчитываюсь я в роль. Оказывается, не придавал я значения, хотя режиссер и говорил мне, словам Мармеладова: «А коли не к кому, коли идти больше некуда! Ведь надобно же, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти».

Это-то все и перевернуло. Для меня партнер стал не только слушающим мою исповедь, он мне стал необходимым и другим: я на нем проверял свои мысли, искал, что делать, как жить дальше. И родились в финале слова:

— Понимаете ли, сударь, что значит, когда человеку некуда идти, а надо... Надо!

Вот это «надо!» и стало главным в роли. Здесь очень важно умение слушать. И я очень благодарен моему партнеру Борису Шамину (Раскольников), у которого в этой сцене почти нет слов, он только слушает. Но как слушает! Он видит то, о чем я рассказываю.

И еще об одном актере хочу сказать. Мне на театре повезло: я играл рядом с выдающимся актером современности Николаем Ивановичем Якушенко. Радостно, вдохновительно, но... чертовски трудно. С ним невозможно соревноваться, невозможно угнаться за его творческой фантазией. Я учился и старался многое из его опыта взять на вооружение. «А что, если так?» — часто можно услышать от него, и начинается быстрая, увлеченная, даже озорная лепка новых психологических подробностей, интонаций. Надо искать не только умом, но и сердцем, интуицией, воображением, чувством современности, все это в избытке у Н. И. Якушенко. Он никогда не таит своего замысла, всегда делится с актерами.

Именно он помог мне осознать истину: нельзя что-либо значительное создать на сцене в одиночку. Наше искусство — коллективное. И как радостно, когда, играя, забываешь о себе, а только живешь в партнере, думаешь о партнере. И если так же ведет себя твой партнер — это и есть творческий акт, это и есть прожитая жизнь, правдивая и эмоциональная.

В создании образа большое значение имеет характерная деталь. Работая над небольшим эпизодом Сороки в «Разбуженной совести», — опустившегося, озлобленного на все человека, пьяницу, я долго не мог представить

его внешности. И вот фраза одного из действующих лиц, что она-де был способным инженером, помогла мне в поиске. Я надел галстук с точным узлом, почистил рваные ботинки, придать приличный вид потрепанной шляпе и пиджак застегнул на все пуговицы и еще на английскую булавку, чтоб не видна была грязная рубашка. И так подлая душошка соседствовала с потугами на внешнюю опрятность.

И, наконец, о маленькой роли. У незнакомых с театром людей существует мнение, что маленькую роль играть легче. Это глубокое заблуждение. Как раз наоборот. Маленькая роль — это отшлифованный бриллиант, и дело не в количестве слов, отпущенных тебе автором, а в емкости их. Ведь эпизод и небольшая роль занимают на сцене от одной до пяти минут. За это крохотный отрезок времени нужно успеть создать яркий, запоминающийся характер. Это, так сказать, снайперская работа. Здесь надо «бить только в яблочко».

Можно иной раз наблюдать такую картину: играет актер большую роль. Одну сцену сыграл неточно, вторую — не совсем удачно. Но впереди еще много сцен, и актер и впредь показывает интересное, даже потрясающее сценическое решение. А в маленькой роли неточно, вяло играть попросту не остается времени.

Приведу последний пример — маленькая роль начальника станции в пьесе Булгакова «Бег». Криво, конец гражданской войны. Белая армия бежит. Последняя агония. Кругом смерть и разрушение. И вот среди этого кошмара, хаоса и жестокости мечется не спавший много ночей, забитый и запуганный маленький человек. Надо выжить. Выжить! Не для себя, для детей. Иначе виселица. А как сыграть страх, если ты уже трое суток не спал и засыпаешь на ходу. Значит, надо идти от противного — делать все, чтобы не спать — ходить, бегать, только не стоять на месте. Звонит по телефону, умоляет, кричит, ругается, а внутренне, психологически одна устремленность — спастись. Покорность, угодливость перед Хлудовым — спастись! Приказы, угрозы — спастись!

Так носится, кричит, командует, уговаривает человек, самими обстоятельностью приговоренный к смерти. Его взор скользит по фонарям, где уже висят люди. И он хватается маленькую дочь свою и бежит к Хлудову, озверевшему от отчаяния и смертельной тоски. Сколько нужно актеру для этой эпизодической роли энергии, поисков, раздумий!

Но самое главное по значению для актера — быть рядом с нашим героическим современником, жить его делами, думать и идти на шаг впереди, чтобы зритель с нами интересно думалось, легко дышалось, чтобы он уходил из театра немножко мудрее и добрее, чтобы жил и работал еще жарче, еще вдохновеннее.

Петр МАСЛОВ.

Актер Казанского театра имени В. И. Качалова, заслуженный артист ТАССР.

СОВЕТСКИЙ РАБОЧЕ-КРЕСТЬЯНСКИЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ РАБОЧИЙ КОЛЛЕКТИВ

22 НОЯ 1961