

23 МАЙ 1985

СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА

Я НЕ ЗАНИМАЮСЬ ни режиссурой, ни педагогикой — так уж сложилась моя жизнь, — и общение с театральной молодежью для меня исчерпывается случайными разговорами, ответами молодых на задаваемые мною вопросы и моими ответами на их вопросы, что бывает достаточно часто. Кроме того, я накапливаю впечатления о молодых на просмотрах, периодически бывающих в нашем театре, когда в поисках нужной нам кандидатуры мы иной раз просматриваем человек тридцать за день молодых актеров и актрис, окончивших театральные вузы и теперь желающих поступить в театр. И от раза к разу у меня крепнет ощущение, что у нынешних молодых почти полностью отсутствует интерес к тому, что для молодежи моего поколения было предметом постоянных забот и волнений, — интерес к образному постижению роли, к образному поиску, образному мышлению.

Не случайно, очевидно, во всех отрывках, какие мне довелось видеть на этих просмотрах, возраст играемых персонажей соответствовал возрасту самих исполнителей — попыток к перевоплощению не было, поисков характерности я не помню. Следует предположить, что наставники молодых актеров и не стремились раскрыть своих учеников в этом плане. А между тем вот список достижений молодого Хмелева: Силан в «Горячем сердце», 1925 г.; Алексей Турбин — «Дни Турбиных», 1926 г.; Пеклеванов — «Бронепоезд 14-69», 1927 г. Это все в возрасте от 24 до 26 лет. Я взял на выбор только три роли, после которых Хмелев стал вровень с знаменитыми артистами МХАТа. А еще в школе МХАТа он показал Станиславскому и Немировичу-Данченко всех своих «стариков» в подготовленных им отрывках: Карпа из «Леса», Фирса из «Вишневого сада» и Снитгирева из «Братьев Карамазовых», и оба отозвались о работе Хмелева с большой похвалой.

Современный молодой актер чаще всего слышит иронические разговоры о характерности в роли, о гриме и прочих средствах театральной выразительности, которые теперь считаются атрибутами театра прошлого. А я бы посоветовал ему взглянуть в фотографии Хмелева в названных мною трех ролях. Может быть, что-нибудь дрогнуло бы в его театральной душе при взгляде на это образцовое физическое преобразование, причем совершенно разное в каждом из трех случаев!

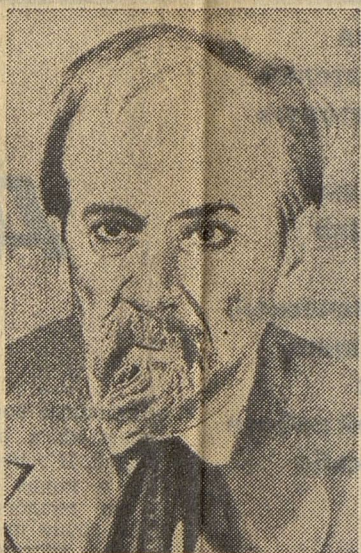
У нас, в молодой студии Завадского, в графике работ по выпуску спектакля всегда значился один день, который назывался «ишем грима». За кулисами появлялся Юрий Александрович в белом халате с заветной коробкой собственного грима и гримировальными кистями в руках, а за ним следовал мастер-гример со всем требуемым для грима хозяйством. Учтите, что все это происходило в том периоде репетиций, когда у каждого из участников спектакля что-то уже «проклюнулось» в роли или, наоборот, окончательно застыло. Гримировал Юрий Александрович блестяще. В свое время Вахтангов поручил ему найти гримы для каждого из участников знаменитого спектакля «Гадюбу». Гримирова, Завадский точно чувствовал, кому и что следует «подсказать» гримом, в иных случаях ограничиваясь двумя-тремя взмахами кисти, а иногда затевая грим сложный, и тогда в дело шли парик, гуммоз и всеческие наклейки.

Я лично — за целесообразность: если роль может быть выражена твоими психофизическими данными — так тому и быть. Гениальный Михаил Чехов, искавший сложнейшие гримы для своих характерных ролей, играя с С. В. Гнилицкой в концертах чеховский рассказ «Свидание» хотя и состоялось, но... выходил на сцену, даже не поудирившись — для заглянувшего студентка годилась его собственная внешность. Но если ты видишь, что роль требует поиска, иной, чем у тебя, походки, иного лица, иного тела, иной манеры говорить, — только образное постижение роли приведет тебя к цели.

Описанные мною сеансы грима у Завадского сегодня выглядят анахронизмом (к сожалению!), а ведь пользу они приносили, и прямую, ощутимую: молодые актеры быстрее приближались к требуемому результату, а в иных случаях актеру открывалось «зерно» его роли. Во всяком случае именно с той поры я привык считать грим великим помощником в нашем деле, и в моей театральной практике он неоднократно выручал меня.

Наиболее яркий и доказательный случай в этом смысле произошел со мной в 1938 г. в Ростове-на-Дону, куда был направлен на работу театр Завадского для слияния с местным драматическим театром. Зимой 1937 года была принята к постановке некогда знаменитая пьеса Леонида Андреева «Дни нашей жизни», а параллельно с ней в филиале театра решено было поставить «Как закалялась сталь» Н. Островского — так театр хотел высказаться о судьбах двух молодых поколений России. Мне в «Днях нашей жизни» досталась роль фон Ранкена, и начались мои мучения. Чтобы объяснить их, расскажу третий акт пьесы.

В Москве, на Тверской улице, некогда были номера гостиницы Фальцфейна. Тут и поселил Л. Андреев некую полковницу, вставшую в полную нищету. Подрабатывает она тем, что на-



Ростислав Плятт, народный артист СССР

ОТ ГРИМА ДО ОБРАЗА

Пути к правде роли многообразны, и у каждого — свои. Кто-то предпочитает идти к ней от внешнего рисунка, кто-то — от внутреннего ощущения. Но иногда ошибочно противопоставлять одно другому. Ведь внешнее, если оно верно взято, неизбежно вызовет к жизни и внутреннее.

ходит клиентов для своей дочери Оль-Оль. И вот эта полковница находит среди бывших друзей своего мужа некоего фон Ранкена. Этот фон Ранкен, обрусевший немец, пожилой уже человек, врач по профессии, сластолюбец по привычке, и является в качестве очередного «визитера» к Оль-Оль. Сцена страшная! И, надо сказать, Андреев написал фон Ранкена с невероятной злостью — требовалось создать сценический эквивалент.

До революции пьеса эта была крайне популярна, особенно в провинции. Конечно же, шла она и в Ростове. И старожилы Ростовского театра, захлебываясь, вспоминали ее знаменитых исполнителей: «Ну как же забыть Оль-Оль — Павлу Вулф! А Болховской — Онуфрий, а фон Ранкен — Борисов!»

Вот тут-то и начались мои муки. Борисова я знал и видел в Москве, в Театре Корша и на эстраде. Актер он был роскошный, по фактуре комик, но играл все — от трагедии до водевиля. Он был типичным гастролером, артистом без своего театра, но сам, по себе — театр. Успех он имел всюду. На концертах конференсье А. А. Менделевич объявлял его так: «Объект восторгов, браво, бисов — Борис Самойлович Борисов!» Он был человек очень тучный, но легкий в движениях, с громадной головой и удивительно подвижным лицом, которое было окружено справа и слева пухлыми щеками, сверху сияющей лысиной, а снизу двойным подбородком. И на беду, как только я начинал фантазировать по поводу фон Ранкена, в моем воображении тут же возникал Борисов. Он казался мне идеальным исполнителем для этой роли! Ах, Борисов, редчайшего обаяния актер, как он мешал мне в те дни, как «закрывал» мою фантазию!

В чем состоял идейный смысл работы советского актера, показывающего фон Ранкена в 1938 году?

Смысл был в беспощадном разоблачении подлой сущности, в срывании маски с этой цивилизованной гадюки, а сделать это надо было сильно, остро, со злостью, равной авторской, сделать так, чтобы в зале покорило всех, чтобы поняли, как это было страшно! Но срывание маски с фон Ранкена надо выполнить средствами Плятта, однако как? С моими-то данными? В 1938 году я был длинным и тощим, как ивовый прут. Было мне 30 лет, и это немало, тем более что я являлся одним из ведущих актеров театра. Но это не возраст мудрости, могущей подсказать нужное сценическое решение, а тут еще образ фон Ранкена — Борисова, сидевший во мне, как заноза, которую я не в силах был вытащить!

А репетиции между тем идут. Я пока что репетирую от себя, что в данной роли равно нулю, и с тоской поглядываю на режиссерский столик. А Завадский молчит. Репетиции близятся к завершению. Я понимаю, что нет главного — обличительной силы, заряда, каким надо выстрелить в фон Ранкена, а Завадский молчит. Видит, конечно, что я маюсь, приглядывается ко мне и — молчит. Вот-вот начнут-

ся генеральные, я прошу пока не решать вопрос с моим костюмом и пребываю в отчаянии, как вдруг... О, это волшебное «вдруг»! Вдруг Завадский подзывает меня к себе и рисует на листке бумаги: «Смотри, вот так, так и так, а тут вот так. Знаешь, такой... детский врач».

С этим листком я бегу в гримерную и через несколько дней уже гримируюсь по этому рисунку Завадского.

Невероятным приличием, аккуратностью повеяло на меня из зеркала. Какие-то благостные, пасторские, тщательно зачесанные назад седые волосы, аккуратно подстриженные, седые усы и борода, румяные щеки; белые брови над строгими золотыми очками... Да, детский доктор, симпатичный старый господин из святочных рассказов помогающий сиротам — детям на улицах... Этаким Санта-Клаусом!

Вот теперь фантазия заработала уже молниеносно! Мне сразу захотелось надеть обручальное кольцо. Конечно, он женат, у него две дочери возраста Оль-Оль, которых он тщательно оберегает от соблазнов улицы. Он весь подобранный, поджарый (какой там жир?), у него сухие, шарнирные движения рук, пальцы, вымытые до невозможности, весь он — скрипучая чистота, тихий нудный голос, легкий немецкий акцент, выверенная медленная походка... На нем, конечно, солидный костюм (серая тройка), входит он с сигарой в зубах, на голове черный котелок, на согнутой левой руке висит плащ, в пальцах — перчатки, в правой руке — трость...

Завадский, увидев, что я ожил, стал забрасывать меня образными подсказками, пошл мизансцены одна лучше другой, что-то предлагал он, что-то рождалось у меня... Ах, какое это было блаженство!

...Полковница вышла. Оль-Оль стоит ни жива, ни мертва. Я медленно шагаю по комнате, что-то педантично растолковывая ей. И вдруг. И вдруг наклоняюсь над кроваткой, уже постеленной, — какое-то пытно: неужели клоп? Вглядываюсь — нет, показалось, шагаю дальше. Снимаю пиджак, аккуратно вешаю его на стул. Пауза. Подумав, вынимаю из пиджака бумажник и перекладываю его в карман брюк — так надежнее. беру ручку Оль-Оль, намереваясь поцеловать все пальчики. И замечаю — у нее нечистые ноготки. Ай-ай-ай, как нехорошо! Пфу! Вынимаю из жилетного кармана ноготочистку, вычищаю ей ноготки на обеих руках, и только после этого приступаю к поцелуйному обряду.

Прошу Оль-Оль украсить этот вечер любви чем-нибудь вокальным. Она поет романс «Ни слова, о друг мой, ни вздоха!». И я, в свою очередь, пою ей сентиментальнейший немецкий романс. Его по моей просьбе сочинил наш композитор И. А. Носов, а текст мы придумали сами, перевели его на немецкий язык, и на немецком же я его пел...

Говорили, что впечатление было страшноватое — этого мы и добивались. Когда меня спрашивают о любимых ролях, я всегда называю

ваю и фон Ранкена, ибо именно в этой работе я, как никогда раньше, ощутил полноту жизни в образе, и эта роль стала для меня этапной.

...Был и другой любопытный случай в моей «гримной» жизни. В 1962 г. Ю. А. Завадский начал репетировать пьесу «Бунт женщин» на сюжет аристофановской «Лисистраты», где я должен был играть президента некоего (скорее всего, латиноамериканского) государства. Спектакль намечался многоплановый, где Юрий Александрович искусно сочетал патетику, народный юмор, лирику и элементы политического памфлета с гротесковыми и фарсовыми кусками. Я должен был стать ведущей фигурой памфлетной части спектакля. По тексту, предложенному авторами пьесы Назымом Хикметом и В. Комиссаржевским, президент был ясен: знакомая, примелькавшаяся в газетах фигура главы марионеточного правительства. Завадский предложил мне искать острую, гротесковую манеру игры, но хотелось избежать плакатности и найти какой-то характер. И вот уже в начальном периоде репетиций я сговорился с нашим художником-гримером А. В. Яковлевым, замечательным мастером, — мы засели у меня в гримерной и начали искать «лицо» моего президента.

Уже слышу ехидные реплики оппонентов — противников грима: «А со своим лицом вы не смогли бы сыграть президента?!» Мог бы. Но хуже. Мне это было неинтересно, мне уже мерещился некий стареющий фат с ослепительно-черными набриллированными волосами, уложенными по последней моде, сверкающий белозубой вставной зубов, с чувственными подкрашенными губами и стрелкой усов над ними, с тупым взглядом самовлюбленных глаз, в которых доминируют два выражения: сластолюбивое (в адрес женщин) и свирепое (в адрес политических врагов)... Словом, парадный фасад, а за ним — пустота, пшик...

И мы нашли такое лицо, и показали режиссеру, и получили «добро», и я начал репетировать... под найденный грим! Случай вряд ли полезный в атмосфере поисков тонкого психологического, чеховского, скажем, спектакля, но в данном конкретном случае, в специфике данного спектакля, допустимый. Я репетировал, воображая себя с тем «лицом», и скоро нашлись и речевая манера, и жест, и походка, и smoking, усеянный микроорденами, и прочие детали костюма.

Не могу не добавить, каким счастьем для нас, учеников Завадского, являлась работа с ним над ролью. Он синтезировал опыт своих великих учителей — Вахтангова и Станиславского. У него было идеальное ощущение формы (от Вахтангова), мизансцена, грим, костюм — тут авторитет его был непререкаем. И он же был идеальным помощником актера в деле постижения внутренней жизни роли (от Станиславского), и в ряде ролей, где я не был обременен заботами о внешности персонажей и играл от себя, так сказать, «чистым Пляттом» (чеховский «Тапер», Гарри Смитт в синовском «Русском вопросе»). Автор в «Днях неоглядных» Н. Вирты, именно Завадский оказал мне неоценимую помощь своими точными и тонкими подсказками.

Я ТАК ПОДРОБНО рассказывал об этих своих случаях отнюдь не с целью объявить грим спасением от всех актерских бед. Я только хотел показать, какой силой он может явиться в отдельном случае. Во-первых, каждому свое. Вот я лично особо чувствителен к внешности человека, которого мне предстоит сыграть, и Завадский, зная это, понял, что в данном случае подсказанный грим будет для меня решающим «манком». А есть актеры, равнодушные к внешней стороне роли, и им, как ни рисуй, грим помочь не может. Их нужно вести только внутренним путем. Но, кстати сказать, иногда, на мой взгляд, ошибочно противопоставляют внешнее внутреннему, и наоборот. Ведь внешнее, если оно верно взято, неизбежно вызовет к жизни внутреннее.

Завадский, давая мне свой рисунок, повел меня от грима к сущности образа, к его социальной и психологической характеристике. Я почувствовал душу фон Ранкена, а не только его костюм, и от этого у меня появилась полная свобода в роли. Мудрая Серафима Бирман любила повторять замечательную фразу: «Тело суффлирует душу». Этим она хотела сказать, что иной актер, который не смог в стольном периоде занять ролью, встав в мизансцену, вдруг от случайного движения может почуять правду, к которой до сих пор не мог пробиться. Словом, пути к правде многообразны, и у каждого — свои. Л. М. Леонидов как-то сказал про своего ученика: «Черт его знает, что ему нужно, чтобы пошла роль! Нужно сходить в баню — пусть идет в баню!»

Смысл этих моих замечаний я вижу вот в чем. Мне хотелось увлечь молодого актера на путь образных поисков, разбудить его фантазию, убедить его в том, что, занимаясь только, как говорят, самовыражением, он обкрадывает самого себя. Что при встрече с образом, который не может быть выражен только его данными, он либо подомнет роль под себя, либо его встреча с образом так и не состоится.

● Ростислав ПЛЯТТ — колхозник Косогор («Ангел»), Жорж Войничский («Леший»), Президент («Бунт женщин»).