

Г Е Р О Й И С О В Р Е М Е Н Н Ы Й Т Е А Т Р

Н. ЧЕРКАСОВ,
народный артист СССР

Я ПРАКТИК искусства, хотя, основываясь на своем творческом опыте, написал кое-какие статьи и книги. Теоретические проблемы призваны решать критики, историки театра. Это их дело — писать диссертации, исследования. Только вот не появляются, к сожалению, что-то эти диссертации и исследования. Обо мне как об актере, право же, написано не меньше, чем по важнейшим проблемам нашего искусства. И ничего хорошего в этом нет. Рассказать о творчестве одного актера, драматурга, режиссера — путь «протопанней и легче». А сравнить многих, вывести из этого сравнения закономерности, проследить процессы развития искусства в целом — об этом наши теоретики заботятся еще слишком мало.

И мне, актеру, который уже много десятилетий работает в театре и в кино, переиграл сотни ролей, захотелось все же, пусть бегло, коснуться некоторых волнующих меня проблем.

НЕДАВНО один критик назвал меня «актером перевоплощения». Ну, а если бы я им не был, я бы вообще не был актером. Все мы, лицедеи, должны обладать умением перевоплощаться. Способностью внутреннего перевоплощения. Чтобы без наклеек, усов и бород, без костюмов разных эпох зрители узнавали не нас, а новых сценических героев.

По моему, это прекрасно удается, скажем, Михаилу Ульянову. За последнее время я видел его в трех фильмах: «Живые и мертвые», «Тихина», «Председатель». Какого поразительного эффекта добивается этот актер, почти не прибегая к гриму! Три образа, созданные им, — это три разных, совершенно разных человека. Их не спутаешь, не ошибешься. И в этом — победа его мастерства.

Для меня в сценическом творчестве есть два важнейших понятия: темперамент мысли и лаконизм выразительных средств. Но лаконизм — это собранность, сосредоточенность. Он вовсе не равнозначен невыразительности, будничности. Напротив, он предполагает и точность, и неожиданность. Он требует умения пользоваться всем богатейшим арсеналом приемов актерского искусства. А это умение — увя! — постепенно утрачивается.

Право же, мне кажется, актерская школа прошла удивительный путь. Поначалу исполнителю необходим был грим, костюм, и успех актера был в его «неузнаваемости». Потом мы научились «гримировать душу» и, обрадованные этим открытием, вообще отбросили грим внешний.

Постепенно мы стали забывать о многих возможностях нашего искусства, о неповторимых и смелых красках, которые расширяли диапазон актера, делали его не только мастером тонкого психологического анализа, но и мастером яркой, атакующей зрителя формы.

В юношеские годы я стремился овладеть приемами острой, психологически насыщенной пантомимы, граничащей с эксцентризмом.

Разумеется, театр не цирк, и эксцентрика, взятая в своем абстрактном, самодовлеющем значении, может привести к формализму. Но эксцентрика как одна из возможных красок помогает. Характерное, типическое и в то же время индивидуальное решение образа приходило ко мне не раз вместе с поисками внешних эксцентрических приемов. Я видел, как часто эксцентрика помогала и мастерам старшего поколения актеров.

Помню юрвевскую трактовку сцены сумасшествия Арбенина. Потрясенный смертью Нины, Ю. Юрвев появлялся в глубине сцены со свечой в руках и замечал Незнаемого и Звездича.

По мере того, как они произносили свой гневный приговор, Арбенин менялся в лице, а затем внезапно...

запно, в полном, казалось бы, противоречии со всем предшествующим, актер переходил к резко эксцентрической лепке образа.

У его Арбенина внезапно обозначалась старческая сутулость, он стоял, какой-то угловатый, и прихлопывал себя по коленям, которые то сходились, то расходились в стороны. Неуклюжий, жалкий, смешной и страшный. И это позволяло себе Юрвев в трагической роли такого масштаба, как Арбенин!

А К. Скоробогатов — Суворов? Он был эксцентричен не только в бытовых сценах с солдатами, в лагере, что, как известно, следовало из характера самого героя. Эксцентрика помогала актеру обострить, доизжить и глубоко психологические моменты роли.

Так, на балу у Потемкина, когда Суворову представляли Фогеля с просьбой взять его в секретари, Скоробогатов насмешливо разглядывал просителя. «В секретари?! Помилюй бога!» — и всем корпусом делал резкое движение, будто собирался пройтись «колесом». Он словно говорил: этого клоуна в секретари? Какими интонациями можно добиться ответа подобной точности?

Я нарочно не привожу примеров из своей собственной практики. Их чрезвычайно много — от Дон Кихота, где эксцентризмом естествен, до Полежаева, где он, казалось бы, неуместен.

Я не привожу этих примеров потому, что моя привязанность к внешним выразительным средствам в сочетании с внутренним перевоплощением хорошо известна. Но актеру важно не только обладать мастерством, которое позволит ему применять те или иные выразительные средства, находить индивидуальное и неповторимое решение образа. Ему нужна пьеса, нужен сценарий, которые дадут ему полноценный материал для творчества.

В ТЕАТРЕ и кино я играл роли многих великих ученых, композиторов, писателей и одного критика — великого критика В. В. Стасова. Так вот, Стасов говорил: «Только там и есть настоящее искусство, где народ чувствует себя дома и действующим лицом; то только и есть искусство, которое отвечает на действительные чувства и мысли, а не служит сладким десертом, без которого можно обойтись».

Не знаю, удалось ли мне передать облик Стасова, но эти его слова я запомнил навсегда и с тех пор ими измеряю значительность роли, пьесы, сценария.

Так вот, оглядываясь назад, я совсем немного вспоминаю о удовольствии. И не потому, что остальное было плохо сыграно нами, исполнителями. Нет. Просто остальное создавалось без расчета на то, чтобы народ здесь чувствовал себя «действующим лицом».

А ведь несмотря на примат актера в театре и кино, на значение режиссуры, основа нашего искусства — всегда драматургия. И от безличности этой литературной основы проистекает некая безличность многих и многих произведений, выходящих на сцену, на экран.

Мне «по роду службы» приходится читать сотни страниц драматургии. И, право же, становиться нестерпимо скучно в тот момент, когда уже на обложке наткнешься на слово «пьеса». Что это — «пьеса»? Как определение литературного произведения, предназначенного для сцены, — понимаю. Но разве может понятие «пьеса» раскрыть его жанр, его своеобразие, непохожесть?

Нет, я вовсе не за абсолютную «чистоту» жанров. Я за их

взаимопроникновение. Практика современного искусства доказала плодотворность порой самых неожиданных сочетаний. Но взаимопроникновение жанров вовсе не отрицает их определенности. Нельзя настолько глубоко прятать жанровые признаки, что в итоге получается произведение, подобное гладко обструганной доске — ни сучка, ни задоринки. Зацепиться не за что ни актеру, ни режиссеру. И все это делается во имя «похожести» на окружающее...

Один из моих любимых героев — В. Маяковский — провозгласил театр не зеркалом, а увеличительным стеклом. Вот взгляд на мир, достойный нашего времени!

За мою жизнь произошло столько великих открытий, что хватило бы на века. При мне был применен пулемет «Максим», и при мне началось завоевание космоса. А мы по-прежнему пишем — «пьеса»! Когда же наконец искусство театра перестанет изобретать «Максима» и рванется в космос!

Я не собираюсь призывать к «немедленной отмене» старых жанров. Искусственные призывы не могут привести к сколько-нибудь положительному результату. Но новое, действительно новое содержание необходимо облечь и в новую форму. Это ведь абсолютно ясно, и ясно не только мне.

Десять лет живет на сцене, а теперь начала свою жизнь и в кинематографе «Оптимистическая трагедия». Не побоялся же Вс. Вишневский вынести жанровое определение своей пьесы в название, сумел придать принципиально новое качество жанру, известному многие столетия. И я убежден, успех драматургии Вишневского не только в богатстве мыслей, не только в самобытности жизненного материала, им избранного, но и в самобытности найденной формы.

Об этом произведении написано и сказано много, равно как и об его авторе. Только еще робко критерием находок Вишневского измеряются драматургические опыты других писателей.

Еще робко открываем мы дорогу на сцену эксперименту. Робко ищем новые пути искусства театра. Правда, не всякий эксперимент, как думает часть моих коллег, следует выносить на суд зрителя. Эксперимент есть эксперимент. Он может оказаться и неудачным. В этом его особенность. Для того он и нужен, чтобы на практике проверить целесообразность и плодотворность найденного. Но зрителя вовсе не обязательно вовлекать в процесс поисков, выходить к нему с предлагаемым решением. Мне кажется, следует при театрах создавать небольшие, рассчитанные на 20—25 мест зрительные залы, где можно было бы пробовать новые драматургические формы, проверять новые принципы сценических решений на аудитории, интересующейся самим процессом поисков.

МНЕ все-таки повезло. На протяжении жизни я сыграл действительно много настоящих ролей — от Полежаева до Дронова. Многие ли могут этим похвастаться? Сейчас, обращаясь к прошлому, я вспоминаю дорогих моему сердцу геро-

ев не для того, чтобы сказать: вот, дескать, какого масштаба людей сыграл Черкасос.

Мне дорого иное в этих воспоминаниях: мне дорога драматургия, которая давала возможность активного воздействия на зрителей. Казалось бы, что зрителям за дело до семейных неурядиц Ивана Грозного? Однако вот на поди! Они сопереживали актеру, плакали его слезами. И я напоминаю нашим писателям о масштабах образа Грозного в надежде, что этот пример заставит их подумать о подобных же масштабных и сложных ролях наших современников.

Вся история сценического искусства показала, что наибольшую популярность и значительность приобретают произведения, в которых есть центральная роль. Справедливость этих мыслей доказало и такое молодое искусство, как кинематограф, своей историей от «Чапаева» до «Председателя».

Писатели часто хватаются за описание героического поступка, забывая, что дело совсем в другом — в создании образа героического человека, раскрытии его характера, его души.

Мне вспоминается строчка песни одного московского инженера:

Кто-то должен выпрямиться
в рост,
Чтобы началось наступленье.

Право же, это годится для любой профессии, для любого нового дела. И на сцене герой должен «выпрямиться в рост», для того чтобы стать примером, повести за собой.

Я убежден, что мой Дронов совсем не обязательно должен называться академиком. Он мог быть и шахтером, и председателем колхоза, и врачом. Важно, что всюду он был бы личностью исключительной. Не «одним из многих», а одним из немногих, тем, кто ведет за собой, а не стремится затеряться в толпе.

И снова вспоминаются невольные слова великого В. Стасова. Правда, сказаны они о живописи: «Содержательность наших картин так определена и сильна, что иной раз их упрекали в «тенденциозности». Какое смешное обвинение и какое нелепое прозвище! Ведь под именем «тенденциозности» обвинители разумеют все то, где есть сила негодования и обвинения, где дышит протест и страстное желание гибели тому, что тяготит и давит свет».

Наше сегодняшнее искусство недруги часто обвиняют в тенденциозности. И мне хочется, чтобы они ощутили ту силу его эмоционального воздействия, которую так точно понял Стасов. Уверен, что подобная сила воздействия достигается способностью художника создать подлинно прекрасный образ мыслящего, современного героя.

Я застал еще то время, когда актеры делились на ампула. (Кстати, ничего особенно плохого в этом не было.) Я знал «героев-любовников», «рубашечных героев», «героев-неврастеников»... Сегодня мне понятно и близко появление на сцене и в кино «интеллектуальных героев». Но обязательно героев, а не хлюпиков, нарочито подстриженных под общую гребенку. Героев — оптимистических, жизнерадостных, уверенных, решительных, смелых, умных, волевых... Если даже извечный мелахолик Гамлет стал действенным и сильным в современной трактовке Г. Козинцева и И. Смоктуновского, то зачем нам порождать жалких мелахоликов-современников?

В спорте есть бегуны на разные дистанции. Я хочу, чтобы наш герой проходил первым дистанцию в 10 тысяч метров, а не задыхался от стометровки. Когда в искусство придут такие герои (впрочем, нет-нет они появляются и сейчас), перед нами, актерами, станет задача не только более тщательного отбора выразительных средств, но и их обогащения, укрупнения...

Повторяю, я практик, а не теоретик. Но разговор о герое и выразительных средствах актера — это, пожалуй, то, что волнует меня больше всего. Вот почему я и пишу об этом.