

# АКТЕР И ОБРАЗ

Во втором съезде советских писателей актеры готовятся с не меньшим волнением, чем сами писатели. Вся жизнь, вся творческая судьба артиста неразрывно связана с советской драматургией. Наши успехи и неудачи чаще всего находятся в прямой зависимости от достоинств и недостатков порученной нам роли, от идейного и художественного уровня пьес.

Лучшие драматурги, правдиво воссоздавая картину действительности, думали и об актере. Воплощая принципиально новый, творчески самобытный характер, они стремились так драматургически развить его, чтобы актер получил наиболее благоприятные условия для собственного творчества.

К сожалению, совсем не так обстоит дело во многих из современных пьес.

...Мы остаемся наедине — я и мой будущий образ. Мне хочется узнать о моей героине все подробности. Мне интересно: какого цвета у нее волосы, сколько ей лет, как прошло ее детство, была ли она счастлива в юности? Чем больше удается узнать об этом еще не существующем человеке, тем отчетливее вырисовывается его характер.

Трудно сказать, как происходит рождение образа. Иногда достаточно одной детали, которая помогает вдруг понять весь душевный мир героя. Иногда, напротив, отчетливо представляешь его привычки, духовные потребности, и все же чего-то не хватает: не хватает тех самых точных деталей, порой даже внешних, которые перекликаются мостиком между актером и его героем.

Но я говорю здесь об этом не для того, чтобы рассказать о процессе создания художественного образа. Вопрос о природе актерского творчества слишком сложен, слишком субъективен. И, мне кажется, нельзя раскрыть его лучше, чем сделали это замечательные деятели русского театра, прежде всего — К. С. Станиславский. Мне хочется сказать о другом: о взаимоотношении актера с тем материалом роли, который предоставляет ему драматург.

«Это — траур по моей жизни. Я несчастна», — такова первая фраза, которую произносит Маша в «Чайке». За мою долгую актерскую жизнь мне так и не удалось сыграть эту роль. Но, думается, если

Е. КАРЯКИНА,  
народная артистка РСФСР

бы я даже ничего больше не смогла узнать об этой девушке, то первые слова, которые написал для нее Чехов, открыли бы мне главное в ее характере. Стоит мне мысленно произнести эти семь слов, как я вижу все: душевную неустроенность Маши и ее милую, по-своему привлекательную, некрасивость, и ее тоску по прекрасной человеческой жизни...

Но как часто еще бывает при работе над нашими современными пьесами: перечитываешь роль, даже запоминаешь текст, уже знаешь наизусть реплики партнеров, и все-таки вместо реального человека перед тобой что-то расплывчатое, неоформленное. Видимо, драматурги порой забывают о главном в сценическом произведении — о своих героях. Получается, что идея произведения рождается не из естественного сопоставления человеческих взаимоотношений, столкновений, борьбы, а из деклараций, которые провозглашает автор, воспользовавшись для этого услугами первого попавшегося персонажа пьесы.

Драматург не стесняется различными характеры, а распределяет свой замысел арифметически между положенным числом действующих лиц. Автору, например, кажется, что произведение должно утверждать тезис о высоких нравственных достоинствах советского человека. Не показывая эти достоинства в действии, в непосредственных поступках героев, автор пишет патетический монолог, который и поручает произнести положительному герою. Но так как поставить его для произнесения такого монолога на трибуну было бы чересчур открываемо, то драматург поступает правой ситуацией, правой характером: монолог произносится за чайным столом или в спальне, — словом, в момент, когда по логике жизни человек чрезвычайно далек от каких бы то ни было деклараций.

Еще совсем недавно в произведениях драматургии обычно изображались одни только хорошие люди, и столкновения между ними происходили лишь на почве какого-нибудь недоразумения или в результате случайного проступка жены или мужа, чаще мужа. В последние месяцы драматурги активизировали отрицательных персонажей, опять-таки мало задумываясь об их соответствии жизненной правде, и

только к концу пьесы, спохватившись, уничтожали их от имени положительного героя при помощи более или менее декларативных сентенций.

Какие же сложности встают перед актером, стремящимся воссоздать на сцене образ живого человека со всей сложностью его характера? Для этого мало желания, мало даже таланта. Для этого требуется еще подходящий драматургический материал. «Настоящая» роль или «хорошая» роль — это, с моей точки зрения, совсем не обязательно роль главная. Но я убеждена, что актерская фантазия не может разгореться при встрече с тем «среднеарифметическим» материалом, который подчас выдается ему писателем.

Конечно, бывает, что актер силой своего таланта преодолевает эту скудость авторского материала. Но чаще даже большой, мыслящий и смелый талант оказывается бессильным преодолеть бедность пьесы и создать новый и богатый человеческий характер. Мне кажется, что наши драматурги мало думают об актерах, а ведь забота об актере — это забота о герое, забота о произведении, забота о будущем спектакле в целом...

Вл. И. Немирович-Данченко утверждал, что Чехов «...как и всякий драматург, думал о хороших ролях для актеров». Он «самым искренним образом хотел приблизиться к тем требованиям, какие предъявлялись драматургу современным театром. Но он представлял себе людей только такими, как наблюдал их в жизни, и не мог рисовать их сторванными от того, что их окружало: от розового утра или сизых сумерек, от звуков, запахов, от дождя, от дрожащих ставней, лампы, печки, самовара, фортепьяно, гармоники, табака, веревки, зятя, тещи, соседа, от песни, выпивки, от быта. От миллиона мелочей, которые делают жизнь теплой».

Мне припомнились эти слова, когда я оказалась лицом к лицу с одной из двух ролей, сыгранных мною в минувшем театральном сезоне на сцене Театра драмы имени А. С. Пушкина. Это было в пьесе К. Симонова «Доброе имя». Мне досталась там (именно «досталась») роль Татьяны Брыкиной, жены положительного героя пьесы. Эта роль должна была внести в образ Брыкина ту самую интимную, человеческую теплоту, которую «недодал» ему автор пьесы. Жена Брыкина должна была говорить о нем хорошие слова, наломать зрительям, что, кроме самостверженной работы в газете, у героя есть и так называемая личная жизнь. Все это моя героиня докладывала в живой и непринужденной форме. Но, во-первых, несмотря на все ее старания, Брыкин оставался безличным конгломератом добропорядочных качеств: приходит ли он домой или выступает на заседаниях редакционной коллегии, все равно он не существует как человеческая личность, способная не только «об честности высокой» говорить, но и эмоционально заразить кого-либо своими хорошими свойствами. А, во-вторых, чисто служебное положение его жены в пьесе не дает мне, актрисе, возможности создать цельный характер. И каждый раз, когда я произношу последнее слово небольшого текста, который мне отлучен автором, я облегченно вздыхаю. В этот момент я испытываю чувство человека, который обманывал себя и других и, наконец, смог этот обман прекратить.

Может быть, не стоило так подробно останавливаться на этой роли: мало ли бывает неудачных ролей?! И всегда актер, получающий такую роль, испытывает чувство острой неудовлетворенности. Но ведь беда в том, что такой Брыкин призван олицетворять положительное начало, должен противостоять в пьесе и спектакле «Доброе имя» серьезным противникам. Его идейный враг, Дорохов, выписан сочно и остро. Кто же проигрывает в этом поединке? Только ли артист? Отнюдь нет: проигрывает и автор, наконец, проигрывает даже зритель, который должен иметь моральное право торжествовать в спектакле победу над Дороховым. Если же это торжество положительного героя декларируется пьесой и спектаклем формально, лишь как реализация заранее намеченного плана, зрители не волнуются, а спектакль не выполняет своего назначения.

Когда-то, в дни юности, я играла в инсценировке «Виринеи» роль девочки. У моей героини почти не было текста, она произносила одну только фразу, в которой актриса, однако, могла прочесть всю несложную повесть бесхитростной детской души. Она монотонно повторяла: «А у меня тятя в городе помер...», — вот, собственно, почти все, что она говорила. Почему же я любила эту роль? Почему она хранилась в памяти среди самых дорогих событий моей театральной биографии? Поэтому, что в ней было настоящее содержание, был характер, определяющийся не столько даже текстом, сколько всей сюжетной ситуацией. В этом коротеньком тексте была своя отчетливо выраженная интонация, своя собственная окраска.

Недавно в нашем театре была поставлена драма А. Арбузова «Годы странствий». Я сыграла там роль Настасьи Владимировны, содержащую большой человеческий материал и вместе с тем обладающую острой театральной формой. Драматургия Арбузова далека от совершенства. Но Арбузов любит человека, пишет о человеке и старается «отпереть» каждого человека своим собственным ключом. Такой ключ, мне кажется, он подобрал и к образу Настасьи Владимировны.

В пьесе есть сцена: племянница Настасьи Владимировны Ольга уходит на фронт. Она сообщает об этом в последнюю минуту. Сообщает коротко, с тем лаконизмом, какой вообще свойственен арбузовским героям. И тети Тася, узнав об этом, тоже не позволяет себе проявить вслух свое огорчение, боль, тревогу. Она отвечает Ольге деланно-бодрой фразой, что-де врачу полезнее быть на фронте, чем в тылу. Легко себе представить, что если бы аналогичная сцена была написана другим драматургом, тетя Тася не преминула бы воспользоваться случаем и развернуто высказать свое понимание долга советского человека. Но именно тогда от зрителей были бы утаены и душевная стойкость тети Таси, и ее глубокая человечность, и ее способность чутко понять возбуждения Ольги, отправившейся на фронт.

Все в образе тети Таси подсказывает актрисе остроту внешней сценической формы — и соединение бывшей профессии героини с ее нынешним образом жизни, и то, что автор увидел, как она стареет и не хочет сдаваться, понял — чем больше слепнет она, тем интенсивнее стремится спрятать это от окружающих. Понял еще многое такое, что составляет неповторимые особенности именно ее характера и что помогает рождению образа — обобщенного, художественно емкого.

Но в той же пьесе Арбузова есть образ Лаврухина. Мне кажется, что он написан автором далеко не с той полнотой, какой требовал его собственный замысел. Лаврухин является как бы носителем положительного начала в пьесе. Но по мере того, как к нему приглядываешься, видишь только приятного человека, но человека мало своеобразного, не очень интересного; и хочется подбавить к голубоватым краскам, которыми написан образ, других — контрастных, чтобы характер заиграл, зажил подлинной, а не придуманно-благородной жизнью.

В комедии «Извините, пожалуйста!» А. Макаенка есть образ Ганны Чихнюк — колхозницы, активно выступающей в защиту интересов колхоза. Ганна Чих-

нюк написана автором с огоньком, в ней есть своеобразие, ясны и основные черты ее характера — цельность, чувство ответственности, государственное отношение к делам колхоза. И все-таки, когда читаешь «Извините, пожалуйста!», хочется попросить автора написать другую пьесу, где можно было бы увидеть всю жизнь Ганны Чихнюк, а не только ее борьбу с Калиберовым и Мошкиным. Интересно было бы заглянуть в дом к Чихнюк, понять, как выглядит ее быт, о чем думает она после трудового дня, то есть увидеть мелочи, которые делают ее жизнью живой. Но нет, жизнь этой незаурядной женщины осталась где-то за пределами пьесы.

Мне могут возразить: свою пьесу автор написал вовсе не о жизни колхозницы Ганны Чихнюк. Что же, это правда. И я вместе с автором радуюсь, когда обнаруживаются к финалу махинации Калиберова и Мошкина, действующих во вред интересам государства. Но в то же время я думаю, что жизнь человека во всех ее проявлениях для меня и как для зрителя и как для актрисы остается в театре все-таки самым важным. Сложность человеческой природы нельзя показать, пользуясь набором красивых слов и отработанных театральных приемов. Она должна возникать из проникновения в сокровенные уголки человеческой души.

Искусство актера — искусство активное, самостоятельное, полноценное, но вторичное. Оно находится в прямой и неизбежной зависимости от того произведения, которое воплощается на сцене. Понял, справедливо требуя от актера воссоздания подлинной жизни на сцене, надо помнить, что материал для этой жизни дает драматург, что рождение сценического характера происходит, только когда актер соединяет свою собственную творческую мысль, свой собственный жизненный опыт с тем художественным образом, который выдвинул из-под пера драматурга. И если драматург хочет, чтобы его пьеса по-настоящему волновала зрительный зал, если он хочет, чтобы судьбы героев зазгли и воспламенили зритель, он должен помнить: театр — это искусство живого человека, в рождении которого ему принадлежит решающее слово.

ЛЕНИНГРАД.

«СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА»  
10 июля 1954 г. 3 стр.