

Чому в театрі бувають погані актори?

Признаюся одразу, що назву статті я запозичив з журналу «Театр» чвертьвікової давнини (1961 р. № 9). Саме під таким заголовком були опубліковані міркування видатного режисера та театрального педагога Вольдемара Пансо. Зробив це, звичайно ж, свідомо у зв'язку з «живучістю» гострої проблеми.

Скільки вже було тих розмов про стан справ у акторському цеху! На початку 60-х, у 70-і (дивись хоча б «Український театр»), та й нинішня дискусія оце тепер тільки активізувалась, а точиться вона не один вже рік. Такі «спалахи» лише підтверджують думку, що кожне десятиріччя може й приводить до змін в арсеналі театральних виражальних засобів, та суті питання не знімає.

«Як досягти гармонії людського і професіонального? Як досягти того, щоб актори там жили, як працювали? Ми ще до кінця не зрозуміли як тісно взаємозв'язаний у акторів спосіб життя і суть творчості...», — писав режисер С. Васильєв у статті «Чому б не почати з актора?», опублікованій у «Советской культурі» 21 грудня минулого року.

От і В. Заболотна у своєму «Монологі про тих, хто впорався з ролю» (1985, № 6) після серйозних і справедливих докорів на адресу акторів, пише: «Чи не настав час зробити серйозні висновки і тим, хто готує акторські кадри, і тим, хто з ними працює, а, головне, самим акторам?».

«Чому б не почати?...», «Чи не настав час...?» За цими риторичними запитаннями — серйозна турбота про стан театального мистецтва і його головну діючу особу — актора. І вчитуючись у деякі рядки, згадусь власні враження від його безпорадності, і вже не запитувати хочеться, а бити у дзвін.

Можливо, хтось щиро переконаний, що справи театральні йдуть не так вже й погано і приводу для песимістичних прогнозів немає? Згадую, приміром, статтю тієї ж В. Заболотної (УТ, 1973, № 1) як декана факультету драми Київського інституту театального мистецтва імені І. Карпенка-Карого «Кілька аспектів виховання актора». Йдеться там і про зазначені проблеми. Але тон статті, я б сказав, ювілейно піднесений: «Грунтовна й уважна робота по вихованню майбутніх акторів ведеться в стінах інституту... Інститут постійно удосконалює викладання загальноосвітніх дисциплін». А ті студенти вже з десятирок років працюють в республіканських театрах, і важко уявити, що не їм адресований монолог їхнього колишнього педагога.

Пригадую розкожу фразу під час бесід з офіційними особами, яку я пропоную вибити крупними літерами над керівним письмовим столом: «А ви, власне, що пропонуєте?» Під титарем цього питання найсміливіший критик зашаріється і далі плестиме якусь нійсенітницю. Сам він Гамлета не зіграє, «Грозу» не поставить, «У неділю рано...» не поставитиме. Найбільш сміливий критик, можливо, скаже: для початку, мовляв, буду кожному виконавцеві одверто говорити, коли він грає погано. Можливо, це допоможе йому.

А поки що глядачі часом прогнозу погоди слухають з більшою увагою, ніж те, що деякі актори промовляють зі сцени. Бо нецікаво, не хвилює.

В роздумах про сучасного актора та його кровний зв'язок з тими образами, які він створює на сцені, я б замінив слово «інтелект» на «духовність». Слово це слов'янське, і ми його краще розуміємо, бо воно точніше виявляє суть не безстрасного, а чуттєвого проникнення у закони людського буття. Скажу також, що справжній актор — завжди знає, що робиться в душі його персонажа і вміє висловити це на сцені.

Гортаю посібники з акторської майстерності, слухаю теоретичні пояснення науковців системи Станіславського і згадую діалог Єгора Полужкіна з сином, який увійшов у інсценізацію твору Б. Васильєва «Не стріляйте білих лебедів»:

— Душі немає, — каже хлопець, — є рефлекс. Нас у школі навчали. Це коли чогось хочеться, то слинки течуть.

— А якщо чого не хочеться? — запитував Полужкін. І сам відповідав хлопцеві, — сльози гіркі течуть, якщо примушують робити те, чого не хочеться...

Я не випадково назив цей епізод, бо саме в ролі Полужкіна вперше побачив на харківській сцені одного з найцікавіших нині акторів Валерія Івченка. Він грав людину уразливу, простодушну, але не просту. Його герой погано знав де і що можна сьогодні вигідно купити, або продати, але ціну дарункам наволинського світу, рідної природи і земного буття знав, бо у нього була душа.

Ні, недаремно склалися у нас такі поняття, як «людина щедрої душі», «душа товариста», «душа — темний ліс», «відкрита душа», «вкласти душу» або ж «душогуб»... Івченку завжди щастило на героїв щирої душі: на українській сцені він грав Дмитра Ульянова в «Поєдинку» Л. Синельникова, Комісара у «Загибелі ескадри» О. Корнійчука, Астрова у «Дяді Вані» А. Чехова.

Сьогодні об'єктом пильної уваги не випадково стають люди соціально небезпечні, так би мовити, «антигерої». Вивчення їх засобами художньої «хірургії» конче потрібне для боротьби з антилюдністю і егоїзмом, кар'єризмом і безвідповідальністю. У своїй останній роботі на сцені Ленінградського ВДТ — ролі Глумова в «На всякого мудреця доволі простоти» О. Островського Івченко грає свого героя погрозливим, впевненим у безкарності авантюрних вчинків. Упевненість що підкаже йому знання моральних законів тих часів, які й породили «глумовщину» — хамелеонство, безпринципність, міщанську обмеженість.

У виставі, здійсненій Г. Товстоговим, завдання Івченка, без перебільшення, найважче. Улюбленці публіки Є. Лебедева, О. Басілашвілі, В. Стрельчик, М. Трофимов, С. Крючкова грають своїх персонажів у яскравій, гостросатиричній манері, яка гарантує їм успіх. Можливо, інший актор на цьому фоні, серед вибухів сміху почав би «підстроюватися» до партнерів і глядачів, ревізувати режисерський задум. Інший, але не Івченко. Серед цих дуже смішних і водночас відверто нікчемних персонажів Глумов веде гру професіонального авантюриста, забуваючи лише на мить, що закони життя Мамаєвих, Крутицьких і Городулінних передбачають і захист власних інтересів. Тоді вони припиняють поширювати плітки один про одного, згуртовуються, щоб dati відсіч Глумову, а насправді... визнають, що він склав іспит на право посісти місце в їхньому розбещеному товаристві.

Дебют на ленінградській сцені В. Івченка теж одержав широкий резонанс; про його виступ в опері-фарсі О. Колкера за комедією О. Сухово-Кобиліна «Смерть Тарелкіна» писали всі центральні видання. Але для того, хто добре знає творчість актора, у цих оцінках не було й тіні сумнівної сенсаційності. Бо кожною прем'єрою чи то на харківській, миколаївській чи київській сценах В. Івченко доводив самостійність художнього почерку, неординарність творчих шукачів і закономірність перемог.

Ось над чим варто замислитися кожному молодому з армії працівників мистецтва. В чому причина такого схо-

дження до висот творчості? В багатстві обдаровання, яке поєднує і психологічну достовірність і яскраву видовищність у створенні образу? Так. У тій закономірній частці «везіння», коли твою роботу помічає мудрий і авторитетний майстер? Можливо. Але і в гострому соціальному баченні навколишнього світу, і в тій піднесеності актора-громадянина, яка не може залишити глядача байдужим, коли він розуміє, що перед ним не «схвильований оповідч від образу», а людина, серце якої б'ється за його серцем в унісон.

Ще на початку століття В. Мейерхольд у збірці «Про театр» намітив два різновиди режисерської творчості. Автор п'єси, режисера, актора та глядача він розмістив у двох графічних малюнках. У першому глядач дивився виставу через кут режисерського сприйняття, у двох інших кутах трикутника знаходились автор і актор. У другому автор, режисер і актор розташувались на єдиній лінії, яка прямувала до глядача. Мабуть, на основі цього графічного малюнка пізніше виникло твердження, що режисер повинен «розчинятись» в акторі. А про те, що автор і режисер складають єдине ціле, не раз говорив сам В. Мейерхольд. Проте, з часів виникнення режисерського театру випадків гармонії у спільній праці автора, режисера і актора не так вже й багато. Частіше у взаєминах, які між ними склалися (і які, додам, спостерігає глядач), вирують магнітні бурі та підводні завихрення, як у знаменитому Бермудському трикутнику. Тому не дивно, що на запитання, винесене у заголовок цієї статті, погані актор скаже: тому, що бувають погані режисери і погані п'єси. А потім додасть, що не така вже й рідкість погані глядачі (тобто з зіпсованим смаком). Ось у цьому річ. І тому, ризикуючи заблукати між трьома соснами, критик має рушати у цю небезпечну подорож, ведучи хоча б побіжний щоденник.

Подорож перша, досить давня, але дуже пам'ятна. Донецький ТЮГ (м. Макіївка). Автор З. Чернишова (прошу вибачення у О. Дюма, але в програмці сказано саме так: «Граф Монте-Крісто»). Режисер Е. Хазанов. Актор М. Третьяк (Абат Фабіа).

У цьому трикутнику бракує четвертого «кута» — самого Дюма, за мотивами якого зроблено п'єсу. Режисер, а за ним актори роблять усе, щоб уповільнити дію і позбавити її цікавості. Не знайдено переконливих інтонацій у грі — романтичних, драматичних, зловісних. Глядач у залі «важкий» — підлітки, які аж ніяк не бажають слухати діалог у в'язниці знешленого Абата з Едмоном Дантесом. Щоб привернути до себе увагу, виконавець змінює тон і раптом цілком серйозно фразу «Я помираю» промовляє так кумедно, немов обіцяє пустотливому малпикові піти від нього, а сам ховається за рір. У залі сприймають це як гумор, і щасливо регочуть.

Подорож друга. Харківський театр юного глядача. Автор — О. Островський. «Ліс». Режисер — Б. Варакін. Актор — В. Чайкін.

Тема вистави вимальовується не відразу. Мине багато сценичного часу, поки чуйний глядач зрозуміє, що симпатії постановника віддані благородному представникові російського екстерта, такому собі Дон Кіхоту-Нещасливцеву. Тим часом з'являється ненадовго на сцені Восьмибратів — В. Чайкін, і режисерська концепція почне помітно хитатися. Спочатку тверезий і розсудливий, Восьмибратів в кінці монологу показує такі чудеса задержкуватості, виявляється такою «широкою натурою», що мимоволі замишлюється — чи не з сучасних прихильників «купецького» способу життя цей портрет замальований? А коли так, чи не точніше було б сьогодні надати рішенню «Лісу» комедійно викривального змісту замість піднесено романтичного? І більш точно врахувати при цьому розстановку наголосів, згідно характеру акторських особистостей?

Подорож третя. Київський театр драми і комедії. Автор — У. Шекспір. «Гамлет». Режисер Е. Митницький. Актор М. Венгерський.

Характерно, що на певних відрізках часу в театрі виникають різні, подеколи протилежні жанрові трактування цієї п'єси. Виникає навіть заочний діалог, як це було свого часу з Гамлетом В. Висоцького і Гамлетом А. Солоніцина в різних московських театрах. Перший знав задалегідь, що приречений, але обирав «бути» і діяти. У другого внаслідок

док розгубленості визрівало питання: чому саме він повинен з'єднати зв'язок часів, що розпався. Це, власне, був спір не лише двох Гамлетів, а двох поглядів на світ...

Київського Гамлета на базі грають подібне не в кімнаті, і тому один з рецензентів небезпідставно назвав виставу «Трагедією на відстані кроку». Щоб надати їй об'ємності, режисер вмикає підсилювачі, і відлуння розмов героїв створює просторовий ефект, але, як на мою думку, на рівень трагедії спектакль не виходить. У головній акторській роботі така ж суперечність — між традиційною «рефлексивністю» і «змарядям волі». Скрині з під театрального реквізиту так і залишаються скринями, умовні прийоми не складаються в концепцію...

Подорож четверта. Кримський театр імені М. Горького. Автор М. Булгаков. «Майстер і Маргарита». Режисер А. Новиков. Актор О. Ганноченко (Майстер, Ісхуа).

Четвертим кутом театральної вистави тут, на мій погляд, слід назвати автора інсценізації, виконаної, як «за мотивами», А. Івашенка.

Насправді «мотиви» виявилися роз'ясненням сюжетних колізій роману Булгакова. Все, що у автора тонко і розумно приховане за алегоріями, вистражданістю письменницької інтонації, у п'єсі й у виставі прописано жирним пером та ще й підкреслено червоним олівцем. Історію Ісхуа в театрі намагаються «виправдати» тим, що її демонструє всесильний Воланд. Тим часом сенс цієї лінії роману в іншому — вона народжується під пером Майстра, такого ж духовборця, як Ісхуа. Головний герой у виставі чимось схожий на Петю Трофимову з «Вишневого саду». У всякому разі розгубленість він якось по-студентськи.

Подорож п'ята. Харківський театр імені О. Пушкіна. Автор О. Червінський. «Палеровий патефон». Режисер А. Пундик. Актриса Т. Саган. Роль Вікторії — її перша велика робота на професійній сцені. В таких випадках прийнято писати, що молодому здібному акторові завважало хвилювання (природно, так воно й було). Ця нервова, загальна схвильованість була і корисною для емоційного піднесення образу і водночас псувала його своєю «загальністю», ненастрійністю на конкретну психологічну задачу, інтонаційною одноманітністю. На жаль, це стосується і вистави в цілому. У її відтворенні лише деякі прикмети післявоєнної епохи, але не її атмосфера. Не розроблена музична (а насправді емоційно-смілова) тема, задана у підзаголовку — «Щастя мого». Внутрішнє світло, що його випромінює героїня, яку важко судити за звичайними життєвими мірками, таким чином, і не світить і не гріє. І тому лише наприкінці вистави, на останньому емоційному підйомі Т. Саган доводить свою особисту причетність до долі героїні і прощається з нею на високій, драматично забарвленій ноті, яку, мабуть, найбільше запам'ятають глядачі...

Подорож шоста і остання. Харківський Будинок актора. Звітний вечір самодіяльного драматичного колективу Палацу культури і техніки Харківського тракторного заводу. Керівник і режисер М. Коваленко. Актриса О. Крилова.

У цій інформації нема тематичної невідповідності. Лєна Крилова приїхала до Харкова з Краматорська слідом за керівником драматичного гуртка. Брала участь у самодіяльності, вступила до інституту мистецтв, який незабаром закінчує, і тому на самодіяльній сцені виступає востаннє. Ленінський студент. Ось тільки-но закінчила виступ у складі агітбригади і почала монолог Елізи Дулітл з «Пігмаліона» Б. Шоу. Багатозначним і символічним був у виставі Лєни цей фрагмент з ролі героїні, яка, опановуючи культуру мови і мислення, культивує в собі людську гідність, моральні принципи. Головний з них — добиватись мети чесно працею, не йти на компроміси.

І ще один цікавий збіг обставин. Героїню молодого Людмили Гурченко, якою вона вийшла на екран у «Карнавальній ночі», теж, між іншим, звали Лєночка Крилова. Не будемо далі шукати аналогій. Нехай справді щасливою буде їх символіка. І, поздорюваючи сьогоднішнє покоління вихованців театральних вузів республіки, побажаємо їм справжніх творчих звершень. Нехай у наступній дискусії про творчість актора 1990-х років (якщо, звичайно, в ній буде необхідність) їхні прізвища згадуються лише у позитивних прикладах.