



Юозас Будрайтис:

«Экономный реализм убивает искусство»

Экран и сцена - 1000 - апр(15) - 616



— В одном из интервью вы сказали, что не любите профессию актера.

— Скажем, актерская профессия меня не особенно привлекает. Я довольно прохладно отношусь к этому делу. Даже друзей актеров у меня почти нет. Наверное, тому есть много причин. Актер — это человек, который не имеет другого способа самовыражения, как только изображать кого-то. Он хочет что-то сказать, и говорит чужими, кем-то придуманными словами. И потом, самое неприятное, что актеру все-таки необходимо себя немножко слишком любить. Потому что, если я сам себе не нравлюсь, то я и другим не понравлюсь. Если же я сам себе нравлюсь, то я начинаю так себя любить, что не переносю никакой критики, несогласия и так далее, и так далее. Ну, это во всех, конечно, творческих профессиях есть, но здесь это иногда просто патология.

— Вы пришли в театр известным киноактером, чем вас привлекала сцена?

— После фильма "Никто не хотел умирать" Витаутас Жалакявичус, мой крестный отец в актерской профессии, предложил мне пойти в театр к Мильтинису. Я отказался. Постепенно, снимаясь в кино, я стал замечать, что режиссеры как бы используют какие-то одни и те же мои возможности. Считалось, что мой удел — сдержанные молчаливые мужчины. А мне казалось, что я могу играть и совершенно другие роли, использовать другие краски. На эту ограниченность собственного амплуа я часто жаловался своему сокурснику по высшим режиссерским курсам Йонасу Вайткусу. Он мне предложил сыграть Коломийцева в "Последних" Горького. Роль мне понравилась, но страх перед театром пересилил.

Так что Вайткус Коломийцевым меня не соблазнил, но не отступился и сделал предложение, от которого я не мог отказаться. Он предложил "Строителя Солнса" Ибсена, точно рассчитав, потому что там есть все, что мне не хватало в киноролях: страсть, эмоции.

— Вы предпочитаете образы, с которыми чувствуете некоторое сходство? Или когда вам предлагают абсолютно непохожий на вас характер?

— Ну, я склонен к определенному душевному комфорту, предпочитаю иметь как можно меньше сопоставления для достижения этого комфорта. Естественно, если в роли со мной что-то совпадает, — мне проще. Кажется, что вот это мое, вот это я, вот это мне знакомо и так далее. Я люблю больше быть самим собой. В кино я никогда не создаю характеров, а просто пытаюсь себя анализировать. Именно себя, потому что, как бы там ни было, но таких, как я, больше нет. Я один такой, со всеми своими положительными, отрицательными, дурацкими качествами и чертами. И почему таким не может быть персонаж? Достаточно себя анализировать, чтобы все черты любого характера в себе найти.

— Иными словами, для вас, когда вы получаете роль, начинается процесс самопознания?

— Конечно. Скорее всего, я не являюсь, так сказать, художником, который создает. А являюсь просто, наверное, каким-то типом "экспонитором", или иначе: экспонирую, допустим, какие-то познания самого себя.

— А если ваше "экспонирование" расходится с режиссерской трактовкой, вы настаиваете на своем видении, или идете за режиссером?

— Актер, хочешь не хочешь, он все равно свое протолкнет. Он хитрое существо.

Помню, после "Никто не хотел умирать", у меня был любимый образ, который я носил с собой и представлял, что я вот могу где-то такого себя найти. Это был Ив Монтан в каком-то фильме, где он ходил в узких брюках и туфлях с очень длинными острыми носами, подошвы ко-

жанье и стучали при ходьбе. Как-то это влипло в меня, казалось, что это очень по-мужски все выглядит. И мне так хотелось играть такой образ, иметь его в жизни.

Исходной точкой, как бы ни крути, как бы ни создавай, — все равно являешься ты сам. А дальше, естественно, находишь какую-то маленькую характерную детальку, она помогает создать какой-то характер.

— Вы имеете в виду: деталь поведения, деталь одежды, или манеру говорить?

— Или то, или другое, или третье. Допустим, в фильме "Один против всех, все против одного" я играл богатого американского адвоката, который мстит за убийство своего отца. Режиссер видел благополучного человека, с кучей костюмов, с хорошим автомобилем. Но мне это очень не нравилось. Почему он должен таким благополучным быть? Мне он виделся добрым, толстым, мешковатым. Добрый толстяк, у которого не сложилась жизнь... И вот тогда работа пошла. Я и ел очень много, и надевал на себя много одежды. Толстый человек по-другому себя ведет, сидит по-другому, ходит по-другому, широко расставляя ноги.

Это все было, конечно, уходом от себя, но опять-таки и поиски себя, потому что внутренний мир весь был, конечно, мой, никуда не денешься. Внутренний мир не сыграешь, не создашь. Все равно это я. Иначе тогда нужно брать другого актера.

— А как появляются эти "детальки"? Из наблюдений? Чистая фантазия? Вы слышите своего героя, его интонации? Или представляете какой-то внешний облик?

— Трудно сказать, как это приходит. По-разному. Я никогда не слышу своих героев. Может быть, потому, что не люблю говорить. Я бесконечно люблю кино, потому что можно сыграть роль вообще молча. А в театре этого не сделаешь. В театре есть специфика. Театр это речь. Ну, сколько можно проходить молча по сцене? А в кино можно. Можно сказать, что я не слышу своей роли, потому что не хочу ее слышать. Может быть, не имею способности, таланта слышать.

— Зацепившись в роли за какую-то подробность, начинаешь еще добавлять, накручивать. Тут главное — не перебрать.

— Вы имеете в виду, что в роли надо как бы чуть-чуть недожать, чуть-чуть недоговорить?

— Да, конечно. Хотя и "перебрать" иногда можно. Ужасно, почти невыносимо, когда не получается, не придумывается, не находится. Когда не создал образа отстраненного от себя, не видишь его как бы со стороны, когда вынужден не играть, а просто произносить текст, который написан, оставаясь абсолютно самим собой. Это так отвратительно, что стыдно выходить на сцену. У меня был такой опыт. Я потел оттого, что нахожусь на сцене, от противности, от глупости, от не знаю чего еще, но так было. Я откровенно скажу, должен был принять сто пятьдесят граммов, чтобы найти смелость в себе выйти на сцену.

На сцену всегда выходит страшно. Но это совсем другой страх. Страх оттого, что ты голый. Хотя на тебе костюм и грим — все равно ты голый. А вот если бы создал отстраненный какой-то образ, тогда даже если я голым выйду, все равно это не я, это кто-то мной созданный.

— Режиссеры часто говорят о своей любви к репетиционному процессу, актеры гораздо реже. Вы любите репетиции?

— Я репетиции не очень люблю. Видимо, это киношное воспитание, потому что на экране чем свежее, тем лучше. Если не видно репетиций, то замечательно. В театре тоже, если не видно репетиций, тоже хорошо. Но там невозможно, как в кино. Придумаешь, сосредоточишься, увидишь сам в схеме задумку режиссера, свою; и мотор пошел. Со многими режиссерами мы так снимали без репетиций, и получалось очень интересно. Ну, конечно, там есть какие-то механические распланированные точки, выгородки.

— Вы очень успешно работали в Каунасском драматическом театре: играли центральные роли, имели хорошую прессу. Тем не менее вы ушли из театра и в других театрах постоянно больше не работали. Почему?

— Наверное, я слишком серьезно отношусь к театру. Приход на сцену был, в общем, достаточно авантюризм. К каждому спектаклю я готовился как к единоборству с самим собой. Перед выходом всякий раз испытывал настоящий страх. Каждый спектакль — это нечто неповторимое, живое. Невозможно загадывать, как он пройдет. Если ты хорошо сыграл на предыдущем спектакле, это отнюдь не гарантия, что и в следующий раз получится. Иногда с самого на-

чала может пойти хорошо, и до конца пойдет хорошо. А иногда не заладится — и ничего не поделаешь.

Вайткус давал сложный рисунок роли. Для него было бы идеально, если бы я так наполнился в роли, что в кульминационные моменты, на каких-то профессиональных вершинах взорвался бы вообще и меня разнесло бы брызгами крови по всей сцене. Для него это был бы идеал, конечно. Он такой человек. И поэтому я старался физически, мясом, заполнить все пространство, насколько я представлял себе возможным: и голосом, и действием, и, так сказать, эмоциями. В какой-то мере оценивалось это критикой. И мои роли были все отмечены и довольно мне приятными выражениями. Но так нельзя много работать, не выдержишь, если надо, скажем, играть подряд много спектаклей. Все равно организм не выдержит, надорвется.

Среди профессионалов существует мнение, что прожить на сцене вместе с персонажем все перипетии его судьбы необязательно. Нужна мера отстраненности и умение экономно расходовать себя. Это профессионализм. Если его нет — нужно, действительно, "умирать" на сцене. Я, может быть, не прав, но мне кажется, что экономный реализм убивает искусство. Наверное, призвание актера в том, чтобы расходовать себя расточительно. Но каких сил это требует!

Поэтому я ушел из театра. Я сказал, что не могу выдерживать эти бесконечные репертуарные графики. Мне самое интересное, когда я могу режиссером, не прийти и сыграть что-то по-новому. Вот сегодня у меня настроение совсем другое, почему я механически должен повторять заученное? Сегодня я другой, сегодня образ другой, сегодня время, сегодня погода другая, сегодня все другое, поэтому я сегодня должен и по-другому это сделать все. А когда много подряд спектаклей идет, то некогда заниматься этим делом, механически идешь, идешь, идешь, и потом на сцене думаешь о борще, который будешь есть на ужин, или еще о чем-нибудь постороннем.

Единственное, что я вынес из работы в постоянной труппе — чувство отупения. Совершенно не было времени для восприятия жизни, потерялась свежесть прочтения литературы. Театр для меня был чем-то вроде "кокона", который мешал восприятию мира.

— Однако, когда вас позвал Някрошюс на роль Соленого в "Три сестры", вы согласились?

— А вы бы отказались, если бы вас позвал Някрошюс?

— Нет.

— Я тогда снимался в Таллине. Он мне позвонил в гостиницу, говорит: "Юозас, надо сыграть Соленого. Роль не очень большая, но очень важная. Как ты?" Я говорю: "Не знаю, но если ты видишь, что я могу это делать, может быть, и надо попробовать?" Я приехал, сидел со всеми, болтал, говорил, кофе пил, а потом он сказал: ну, давай прочитаем. Прочли первый раз. Потом он задал вопрос: ну как, будешь? Что оставалось: уже мы столько общались, неужели я уйду, если его это удовлетворяет?

Он удивительный человек. Я не знаю другого такого в театральном мире: такого цельного, благожелательного к другим и требовательно к себе. Действительно, это большой человек. Някрошюс — это шаман. Я не побоюсь такого названия: Великий Шаман Театра. Это колдовство, в котором бесконечно можешь работать, и чем больше работаешь, тем больше находишь. И тем больше сам себя создаешь.

У него совсем особый стиль, подход к театральному процессу. У него театр — палка, палка, взгляд. Все, что другие режиссеры отбрасывают как ненужность, или как устаревшее, или как непригодное к спектаклю, он все подбирает. Вот он карандашом играет, ложкой, подстаканником... Пуговица, дым, шарик, — все это у него работает. Он умеет так невзначай, как бы случайно это все впустить. Втянуть и заворожить зрителя. Вы видели в "Сальери", когда фейерверк устроил из этих спичек? Придумать же надо такое! Чтобы из спичек устроить такой фейерверк.

В постановке, о которой я как раз говорил, что голышом остался и не хочу разговаривать о ней, там пустили настоящую пиротехнику, но насколько же поганый был настоящий фейерверк, а здесь он был возвышенный. Он был Бог знает какой. Ну, шаманство, иначе не назовешь. Скажем, "Гамлет". Я был просто ошарашен, я не мог понять, где я нахожусь, почему я здесь, сколько я здесь. Я понял: перерыв. Как-то пришел в себя, огляделся, увидел знакомых людей. Потом снова второе действие. Ты можешь так, наверное, до отключения полного сидеть.

— Считается, что с Някрошюсом актерам очень трудно работать.

— Он, действительно, очень жесткий, очень требовательный человек и режиссер. Он не позволяет актеру быть раслябанным. Во вся эта жесткость у него как-то невзначай. Как будто бы так, играючи репетируешь. Даже не сказать "репетируем". Мы сидели за столом. Сидим, курим, пьем кофе бесконечно, чего-то болтаем, он посмеивается, а потом, как бы издаваясь, немножко подушечивая над кем-нибудь, говорит: ну, идите, попробуйте лбами стукнуться. Сколько вы можете друг друга держать лбами под прямым углом? Идем, упираемся, держим друг друга. Старались, старались, а он говорит: хватит дурачиться, давайте кофе польем, сцена дуэли Тузенбаха и Соленого готова.

Как готова? А вот так. Это уже готовая бусинка для будущего ожерелья. И вот так постепенно у него бусинки складываются, складываются, пока доходит до стягивания. Стягиваются в полное кольцо, и тогда уже выходит спектакль. Он разбрасывает свои семена туда, сюда, а потом смотрим, что уже все всходит, и вот уже целое поле театрального действия.

— У него на репетициях атмосфера тяжелая или радостная?

— Очень легкая, особенно для постороннего взгляда. Кто-то опоздал, кто-то не пришел, — он не обращает внимания. Кто-то ушел курить или вообще куда-то ушел — он не реагирует. Но не дай Бог, не попасть, когда он говорит: тебе надо идти туда. Тогда уже гроза... А в другой раз бывает, рукой махнет: "нет его? Ну, хорошо, тогда давайте попробуем это...". Но эта либеральность, так сказать, кажущаяся, потому что внутри суровость, жесткость режиссерская, которая не позволяет распуститься. А потом, когда сцена сделана, попили кофе, пошутили опять-таки: "ну, давайте Чехова почитаем...". Почитали: "мне все тут ясно, дальше не будем читать, не надо, один раз прочтем".

Мы прочли один раз, а он читал сто один раз, тысячи один раз, потому что он уже все знал, абсолютно все. Он так придумал казармы... Ну, действительно, девчонки выросли в генеральской семье, естественно, что они выросли в солдатской, в солдатской обстановке, так сказать. У Чехова все время говорится про это. Он так точно это уловил. Не все восприняли его решение, но где точнее? Казарма. Иначе они не могут, они же всю жизнь росли в военной семье, вокруг военные, все вояки и, так сказать, солдафоны, ну как иначе?

Но эти бусинки он нанизывал для нас незаметно, хотя у него было точное знание, как он это будет делать. А иногда бывало, что у него что-то не идет сегодня. Тогда он тут же предлагает: расходимся. А потом, насколько я знаю, лежит на диване, не шевелится, и прокручивает сцену много раз, до тех пор, пока он найдет. А потом приходит на другой день: ба-бах и готово. А нет, он может снять спектакль. Так он снял "Кармен", "Любовь под вязами" О'Нила. Тут он не смог, потому что там сцена детушквейства. А это он не может сделать. Он как человек не может и, конечно, как художник тоже этого не может. И он сказал: не будет этого спектакля. А "Лири" Два раза подходил к "Лиру", два раза отказался, потому что не нашел какой-то для себя правды.

— Правда ли, что Някрошюс, выбрав актера, уже не снимает его с роли?

— Да. Даже если у человека не получается так, как он бы хотел, он все равно его оставляет. Он уже будет отстаивать, что этот человек должен быть на этом месте и дальше.

Когда мне предложили службу в Литовском представительстве в Москве, я тогда подумал: ну да, он поработал со мной один раз, вряд ли будет больше работать. Я пришел поговорить.

— Эймунтас, как ты будешь реагировать, если я поеду в Москву работать?

— А ты спектакль приедешь играть?

— Конечно, приеду.

— Ну и хорошо, замечательно, поезжай, почему нет?

Конечно, может быть, я и сам провел черту. Может быть, он меня занял бы еще и в "Гамлете" на какую-нибудь роль, на какой-нибудь эпизод. Или в "Макбете", наверное. Может быть, я не знаю, может быть. А может быть, и не приглашал бы. Это тоже вполне возможно. Я не думаю, что я тот актер, который ему нужен, потому что все равно у меня какие-то сложившиеся определенные навыки киношные, и чего-то я не умею в театре делать. Слава Богу, что мне удалось хотя бы попробовать с ним поработать и узнать, что это такое — режиссура Някрошюса.