

## ВСТРЕЧИ В АНТРАКТЕ

**Ч**ТО ИЗВЕСТНЫЕ актеры очень заняты, понятно, кажется, всем: днем — репетиции, вечером — спектакли, в свободное время — радио, телевидение, кино, встречи со зрителями. Если же артист еще и режиссер, то занятость его надо возводить в квадрат. А если главный режиссер... В общем, так получилось, что мы с Галиной Борисовной Волчек — главным режиссером и актрисой театра «Современник» — две недели «за четыре руки» искали свободный вечер для разговора, пока наконец не нашли — накануне ее 50-летия, после премьеры «Ревизора»...

Только что вы очень необычно, вразрез с традицией, сыграли Анну Андреевну, жену Горюхиного. А как было на репетициях? Актриса Волчек забывала, что она одновременно главный режиссер театра Волчек или нет?

На репетициях «Ревизора» я была только актрисой и беспрекословно подчинялась режиссеру. Как все.

И режиссер Валерий Фокин это подтвердит?

Спросите... — замесляла Волчек.

Лучше ответить на вопрос. Один знающий человек сказал: режиссер на первой репетиции — слепой поводырь слепых. А как считает режиссер Волчек и актриса Волчек? У них не будет разногласий?

Тот же вопрос я часто задаю себе. Наверно, просто в силу того, что больше занимаюсь режиссурой, я все-таки думаю как режиссер. И мне тоже кажется, что режиссер на первой репетиции слеп, как все. Но почему же именно он — поводырь? Значит, что-то отличает его от других? Видимо, он знает если не дорогу, то хотя направление, в каком надо искать. И ищет вместе с другими.

Понимаете, театр предполагает коллективное творчество, а если режиссер приходит с заранее заготовленными жесткими конструкциями, в которые старается втиснуть артиста, то мне он просто неинтересен. Я такую «силовую» режиссуру не люблю.

Тут уж я как артистка отвечаю: я люблю режиссера, который знает, в какой стороне дорога. Он все же — поводырь и не даст мне свернуть в сторону; только должен сделать это так, чтоб я не заметила.

Кто-то из великих прекрасно сказал: артист все равно должен думать, что до всего до-

шел сам. Независимо, какие ухищрения для этого придумает режиссер. У артиста такая тонкая организация, что шаблонов тут нет: чтобы добиться нужного результата, иногда приходится идти на невероятные вещи.

Я репетировала однажды с Татьяной Лавровой очень трудную сцену в пьесе «Двое на качелях». К героине Лавровой во время смертельного приступа язвенного кровотечения приходит любимый — Михаил Козаков. Лаврова должна была сделать вид, что пьяная и шатается не оттого, что умирает. Мы долго бились над сценой — и ничего не получалось: не было подлинного ощущения боли, которую героине надо было скрыть.

В один прекрасный момент я взяла ремень и сильно перевязала Лавровой сзади руки. Сильно. И сказала: «А теперь играй и не показывая, что тебе больно. Скрой это, пожалуйста, как угодно». И вот через эту физическую боль она поняла природу состояния героини, природу этого чувства. Может быть, кто-то скажет: жестоко. Но в пьесе «Двое на качелях» Лаврова сыграла одну из лучших своих ролей.

Так что совершенно неважно, какой «отмычкой» режиссер откроет артиста. Ясно одно: эту «отмычку», конечно, надо иметь.

Поиск таких «отмычек», как мы знаем, порой долг и мучителен. Кто бывает на репетициях, тот видит, чего иногда стоит режиссеру та или иная сцена. Как-то на репетиции не ладился эпизод. Артисты не понимали «нерв», играли холодно, герой затеял истерику вместо монолога, и режиссер ему сказал: «Вы вводите себя в тряску и никак не можете из нее выйти». Кончилась репетиция. В конце расстроенный режиссер вполголоса бросил: «Неважно...» Стоявшая рядом актриса спросила: «Все?» «Иногда все!» — Он — режиссер «антерский» и очень любит актеров, но такая минута была...

А вы не найдете режиссера, который бы в худую минуту не бросил ту же фразу. Я сама актриса и обожаю актеров. О-бо-жаю! Но и у меня бывают минуты отчаяния. Как у каждого режиссера.

Читатели, истати, спрашивают, как вы стали режиссером?

Случайно. Я никогда не собиралась изменить своей актерской профессии, которую очень любила и люблю. И когда я ждала ребенка и не могла выходить на сцену, случилось вот что.

Тогда, в период «первобытнообщинного строя» «Современника», когда он был еще студией, в конце каждого сезона происходила «иг-

ра в третьего лишнего»: артист выходил «на ковер», и труппа обсуждала, оставаться ему в театре или нет. И в тот год, о котором я говорю, группу артистов одновременно предупредили, что в конце сезона будут «их голосовать». Чтобы доказать свою жизнеспособность, артисты решили сделать самовод в волонтерские «Пять вечеров», которые шли у нас в постановке Олега Ефремова и где играли он, Лилия Толмачева и другие.

И вот ребята обратились ко мне с просьбой просто как к товарищу: «Мы репетируем сами, а ты сейчас ничего не делаешь. Посиди — со стороны-то виднее: может, «подбросишь» что-то». В результате получился вариант «Пять вечеров» — совсем другой спектакль, который потом шел: день тот «Пять вечеров», день — этот. Мое режиссерское тщеславие было удовлетворено: никого из ребят не уволили из театра, в том числе и известного ныне артиста Станислава Любушина. С тех пор утекло много воды.

Но, чтобы вода не текла напрасно, кинематографисты стремились снять спектакли с участием выдающихся артистов — они говорят, что думают о потомках. Но вот главный режиссер Театра имени Маяковского Андрей Александрович Гончаров — тоже, кстати, с мыслью о потомках — категорически возражает против фильмов-слентайлей, потому что давно сказано: мир меняется, и мы меняемся вместе с ним.

А давайте помолчим и послушаем тишину... Слышите? Лампы дневного света потрескивают, транзисторы где-то орут, трамвай не слышно, зато машин на улице сколько... И т. д. Разве тишина такая, как хотя бы лет двадцать назад? Я уж не беру большой отрезок времени, но вспоминаю о тишине прошлого века. И разве изменилось только наше ощущение тишины? Да все изменилось! И мир, и мы, и наше восприятие, и «нерв» жизни, и внутренний ритм, и прочее. Давно сказано: безразлично не менять своих убеждений, имея в виду сферу творчества. Я считаю, что это — один из величайших призывов к человеческой нравственности...

И терпимости, безусловно. Но представляете: все изменилось, а спектакль остался на пленке запечатленным раз и навсегда. И обычно компрометирует восторженные рецензии премьеры, потому что средства выразительности психологического театра тоже изменились — как все.

Но зачем апеллировать к пленке и далеко ходить за примерами?

Сегодня Чехов для меня другой, чем был, когда я ставила «Вишневый сад». Сегодня я бы поставила его иначе, а ведь прошло всего шесть лет.

Спектакль еще жив, если мерить критериями обычной практики, хотя с точки зрения представления об идеальном спектакле... В общем, ты не находишь мужества снять его по каким-то мотивам... Вообще театр — живое дело, и иногда, к сожалению, какие-то мотивы преобладают над существом. Это относится к очень многим проблемам театрального бытия.

Снажем, и выступления некоторых критиков. В последние годы ощущается некая тенденция в отношении к театру. Иные молодые критики, кажется, думают, что можно сделать

те такой комплимент и считаете хорошей артисткой, то я должна сказать: нам повезло, потому что мы родились вместе с театром. Сейчас говорят: тогда в «Современнике» сразу появилось созвездие актеров. Но если прочитаете статьи тех лет, то в некоторых из них написано, что, к сожалению, уровень мастерства молодых актеров «Современника» не дает им возможности создать объемные характеры и прочее. Другое же, что наш путь был непростым, но нам легче было стать знаменитыми, чем, допустим, Марине Хазовой или Гале Петровой, которые сыграли в «Трех сестрах» Ирину и Ольгу не хуже, чем я свою первую роль. Только критики не заметили или не захоте-



Галина ВОЛЧЕК

Фото автора

# БЕЗ ГРИМА

каким: ready-o.b. / актер и режиссер / театр. Современник

себе имя, к примеру, обругав «Современник».

Мне вообще не хотелось бы говорить на эту тему... Все же проясним существо дела, приведя пример. Критик Инс за что-то обиделся на театр. «В отместку» за обиду он все хуже отзывается о нем в своих статьях. Наверно, с одной стороны, это неправильно...

Мне кажется, со всех сторон неправильно. Да, мы все живые люди, и всем неприятно, когда «наступают на ногу». Но ведь есть же общепринятая этика, моральные нормы. Может быть, я максималистка, но если бы меня спросили, что бы я сделала на месте такого критика, то я бы ответила: больше я в этот театр не хожу и о нем не пишу.

Читатели в письмах в редакцию спрашивают, почему сейчас всплывает так мало «звезд» на театральной небосклонности. Интересно, что критики порой томе на это сетуют.

Что называть «звездой»? Ведь «звездой» может стать счастливец, которому повезло: его сняли подряд в нескольких фильмах, он сыграл на телевидении. Но куда потом деваются такие «звезды»?

Имеется в виду талант. А! Это другое дело. К счастью, Алису Фрейндлих лет десять назад стали снимать, можно только радоваться, что кто-то первым отважился. Но ведь она уже работает в театре около тридцати лет, и кино не прибавило ей таланта — оно прибавило известности. В театре же таланты заявить о себе непростое. Для этого нужно, чтобы был синтез всего — и режиссерской удачи, и драматургической, и актерской. И элементарного везения, чтобы попасть в нашу-мешущий спектакль типа «Юноны» и «Авось». Потому что подлинный талант редко может засиять вне удачного спектакля. Так бывает, но крайне редко. Нет, я не согласна, что сейчас таланты встречаются в театре реже, чем раньше.

Видимо, мы уже привыкли видеть в репертуарии плеяду великодушных актеров и актрис «Современника», с одной из которых я сейчас говорю...

Если вы мне делае-

ли этого заметить. Кто о них узнает? А нам, повторяю, повезло: мы родились вместе с театром.

А много раньше то же самое произошло с МХАТом, куда пришли Станиславский и Немирович-Данченко, с БДТ, который возглавил Товстоногов. Не забудем, что и в «Современнике» был главный режиссер — Ефремов. Знаете, у меня есть одна «завидная идея», как сказал бы классик прошлого века. Я понимаю, что она не верна, но, может, обсудить ее стоит. Вот она: нет плохих актеров — есть плохие режиссеры. Как она вам?

Могу согласиться только в какой-то части. Безусловно, от режиссера в огромной мере зависит, раскроется до конца актерское дарование или нет. Но ведь существует еще и абберация зрения, ошибки при приеме в театральный вуз. И это неизбежно. К великому сожалению, те, кого на студенческой скамье назначают «дежурными гениями», потом редко оправдывают эти надежды. Чаще встречается совсем другое.

Поговорите с Валентином Гафтом, и он вам с обидой скажет: «А меня выгоняли после первого курса за непропригодность». И меня после первого курса «уволнили» из Школы-студии при МХАТе за непропригодность, а восстановили лишь благодаря моему первому педагогу, замечательному артисту Николаю Ивановичу Дорохину.

От ошибки не застрахован никто — поддавшись обаянию молодости, тебя привлекают какие-то качества, которые при обучении могут не развиваться, и т. п. Поэтому в театр иногда попадают артисты, не имеющие на то права. У них нет достаточных природных данных. Для поступления в институт — достаточно, а чтобы быть артистом — нет.

Кроме того, у нас очень хорошая театральная школа. Но несмотря на это, и режиссеру, и артисту, придя в театр, все равно надо доучиваться. Потому что в каждом театре есть свой код взаимопонимания, свой «птичий» язык, свое понимание партнерства. Хотя все мы, так сказать, молчим одним и тем же богом, практика во всех труппах различна.

Вот почему возможен какой-то процент

«неартистов-артистов». И сколько ни бейся режиссер, ничего он с такими не сделает — у них чего-то не хватает в генах.

Когда-то мой учитель Олег Николаевич Ефремов вспоминал такой случай. Я репетировала с артистом трудную сцену: его герой неожиданно много лет, встретил любимую когда-то девушку и испытывал состояние шока от встречи. Я билась над сценой так долго, как может биться только молодой режиссер, но ничего не получалось: артист только шире открывал глаза, обозначая состояние. В таких случаях актеру важно почувствовать природу такого шока, не обязательно искать точный аналог. И совершенно обессилев от объяснений, я попросила артиста выйти из комнаты. Он вышел. Я сказала его партнерше: «Раздавайся!» Ну, думаю, сейчас он войдет, увидит ее в «пляжном» наряде, испытывает состояние шока и поймет его природу. Она ответила: «Нет! Я стесняюсь!» Я сказала: «Как ты можешь!» Если бы Станиславский сказал такое артистке и она бы не сделала, он бы сказал, что она не артистка! Как ты можешь...» и, произнося этот гневный монолог, я сама решила подать ей пример, думая: вот сейчас он войдет и испытает состояние шока — не каждый день ведь приходится видеть полураздетого режиссера. А он вошел своей обычной ленивой походкой, сонно посмотрел на меня, не удивившись, сказал: «О, извините...» — и вышел. Может быть, он и удивился, но проявить этого не смог.

Вот такой профессиональным актером быть не может.

Когда заходит речь об актерском ремесле, то тут театр во многом беззащитен. Не будем говорить о высоких материях — создании образа и прочем, но просто: в одном театре у известного артиста, как говорится, «полон рот динции» и многих слов, над которыми классик так бился, вообще нельзя разобрать. В другом — молодая героиня, отправляясь на свидание, чуть ли не печатает шаг. В третьем — актриса, играя королеву, ходит по сцене как из пьес Островского. На репетиции во МХАТе Олег Ефремов спросил опытного актера: «Что ж вы остановились?» «Как? — удивился тот. — Я жду своей реплики». «А в паузе — не надо?» — почти застал Ефремов. И так далее.

Я понимаю вопрос. Конечно, прекрасно, когда у артиста чистая и хорошая речь, когда он хорошо движется — и прочее, прочее. Только тут

я ставлю запятую и говорю: «но». Потому что главное — не только это. Для меня актерская техника прежде всего связана с умением артиста привести себя в то или иное состояние. Ведь в конечном итоге театр воздействует на ребусями или замысловатыми построениями: если зритель не видит подлинного, настоящего чувства, он никому не интересен. Никому. Станиславский не раз говорил о том, что не надо, стыдно играть это чувство. Да, играть не надо, но под «стыдно» подразумевалось, что его все-таки необходимо иметь. Потому что именно чувство заставляет поверить в подлинность происходящего на сцене, сопереживать и в конечном итоге — сострадать.

Почему стали играть почти без грима? Мода, что ли? Да нет! Интересно увидеть натуральную краску, которая проступит на живом лице. Попробовалось новое качество правды, и театр одрал с себя грим.

Раньше, наоборот, ценилось количество макияжа, мастерство внешнего перевоплощения. А сейчас талант заключается в том, чтобы снять с себя все маски и обнажить «нерв» — вот как держит его в пинцете зубной врач. И чтобы увидеть «живой нерв» на сцене, зритель идет в театр.

Правда, сейчас все вопросы и мой ответ напоминают известный анекдот, когда один человек спрашивал: «Какие ноги вам больше нравятся — толстые кривые или тонкие красивые?» Конечно, замечательно, если артист имеет хорошую пластику и при этом еще...

Талант и прямые ноги. Но, во-первых, ге-

ниев в труппе всегда меньше, чем хочется дирекции театра...

А гениев много быть не может. Лев Толстой, он был один.

И Пушкин был один. Но, во-вторых, остальные должны владеть хотя бы ремеслом? Вот в балете существует обязательный класс. Например, в Большом театре все артисты балета — от Майи Плисецкой до вчерашней выпускницы хореографического училища — ежедневно с 11 до 12 занимаются в балетном классе.

Теоретически наш балетный класс — это каждодневная репетиция. Причем особенно в плане той техники, о которой я говорила. Но ведь если балетный артист в классе всегда, что называется, выкладывается, то драматический порой позволяет себе не тратиться. К тому же, достигнув определенного положения, он не так часто, к сожалению, хочет открывать в себе что-то новое. Только тут мы упираемся в проблему премьерства. Выдающиеся режиссеры всегда боролись с премьерством, губительным для театра. Но почему сейчас оно расцвелало много пышнее, чем даже несколько лет назад? Этому помогают кино и телевидение: раньше не выпускалось такого количества фильмов и телефестивалей. К сожалению, иногда в этот процесс вносит свою лепту и критика. Так, став в фехтовальную позу, начинающий критик вытаскивает шпагу между режиссером и артистом, заявляя: режиссер не помог раскрыться уникальному дарованию актера. И это сказано о молодом человеке, только начинающем свой путь в искусстве! Ну не безразлично ли?

Сегодня ощущение собственной популяр-

ности не так редко дает актеру повод вести себя определенным образом в родном театре: он хочет сыграть премьеру, один-два спектакля — и все. Он не дорожит собственным домом. А еще на моей памяти ни один артист, даже самый лучший, перейдя в другой дом, не выиграл от этого. Понимаете? Ни один. На моей памяти.

Сама я воспитана в ансамблевом театре, где артист был не простым исполнителем воли режиссера — в данном случае моего учителя Олега Николаевича Ефремова, который как раз призывал к другому: быть сотворцом. Своему пристрасию к такому театру я не изменю уже никогда. Мне это кажется главным в нашем деле: коллективное творчество. Я против театра, где есть «звезды», пусть даже замечательная, а все остальные — «межзвездная пыль». Это не значит, что я призываю к нивелировке индивидуальностей. Наоборот. В ансамблевом театре возможны «звезды», но он должен быть коллективом людей, которые знают, «про что и как» они играют, что несут со сцены в зал.

Станиславский говорил, что зритель приходит в театр, ища развлечения, но от театра зависит, с чем он уйдет. С чем — вот главное.

Актер и режиссер не могут отделить себя от зрителей. Но чтобы разговаривать, театр должен быть гражданственным — необходимым условием современности искусства. Обо всем, чем живет страна, обо всем, что происходит в мире, зритель должен слышать со сцены. И задача театра — почувствовать проблему, попытаться хотя бы сформулировать их, чтобы «катапультировать» зрителя из удобного кресла, сделать его нашим единомышленником, для которого хочется работать.

Вообще, как вы знаете, театр вошел в «систему дефицита» — мест в зале мало. И люди, чтобы попасть к нам, ночами стоят в очередях... — А вы проходите мимо...

Нет, всегда, когда вижу, стараюсь помочь. Ведь это тот зритель, для которого хочется работать, отдавать время, силы... В конечном счете — жизнь...

Григорий ЦИТРИНЯК