

Георгий
ТАРАТОРКИН:

«Нужна работа души»



...Как-то на творческом вечере ему прислали записку: «Вы такой разный — в этом фильме один, в том — другой, а в этом спелтакле и вовсе на себя непохожий. Какой же вы настоящий?» Артист Московского театра имени Моссовета Георгий Тараторкин не принял кокетливого тона. Ответил серьезно, почти раздраженно: «Если меня нет в моих работах, то больше меня искать нигде. Не знаю, как еще ответить; знаю только, что это не «и про меня тоже», а именно про меня».

Лейтенант Шмидт — это про него, сегодняшней десятиклассник и паренек из «Юнона-Горбуна» — про него; Раскольников, отпрыск старинного английского рода Уорбеков, Борис Годунов, Гамлет, Иван Карамзин, Александр Блок... — все это разные ипостаси одной глубокой человеческой личности, и дело здесь не в приметах внешней характерности, а в творческой и гражданской искренности, в редком сочетании сдержанности и душевной хрупкости, свойственных народному артисту РСФСР Георгию Тараторкину.

У него нет ампулы, но есть нечто большее... Антра интересует открытость человека чужой боли, наличие нравственного чувства, верность тому, что почитается за долг, способность быть честным перед самим собой. Его герои — люди сложной душевной организации, люди с тонкой кожей, остро, порой болезненно воспринимающие окружающий мир. Именно на это делаются Тараторкиными акценты в ролях и классического, и современного репертуара.

— ... Вот, скажем, Митя Львов из телефильма «Открытая книга» по Вениамину Каверину, — размышляет Георгий Георгиевич. — Жизненная позиция Мити роднит его с другими моими любимыми героями, в частности, хотя это может показаться неожиданным, — с Александром Блоком. Отличных по сути своей, разных по мировоззрению, людей этих объединяет честность, полное неумение приспосабливаться.

Или, скажем, молодой ученый Эльдар из пьесы Р. Ибрагимбекова «Дом на песке», со своими, быть может, несколько наивными сегодня представлениями о любви, верности. В этой наивности, а точнее сказать — в максимальной требовательности, и прежде всего к самому себе, — цельность его натуры. А еще он умеет прощать, что, может быть, не так уж часто встречается сегодня, и — верить...

Я тоже люблю этот спектакль и, слушая Тараторкина, невольно вспоминаю сейчас финал: «...Мама! Все будет хорошо! Мы же договорились... Придут братья, мы построим дом, каждое лето будем жить все вместе... Надо убрать эту скалу... Сейчас я подкопаю ее, и все будет в порядке! Где у нас была лопатка?» В торопливости этих последних фраз, в трогательной беспомощности этой «лопатки», которая у меня почему-то всегда ассоциируется с маленькой деревянной, непременно зеленой лопаткой, какими дети играют в песочницах, —

живая мука. Эльдар — взрослый, серьезный, абсолютно трезвый человек, но сейчас ему очень больно, и он отчаянно пытается преодолеть человеческую отчужденность, оттолкнуть, отсрочить трагедию, которая — вот она, уже совсем рядом. Хотя на минуту поверить и заставить поверить мать, что все они вновь соберутся в этом доме, который так никогда и не будет построен. Только бы поскорее нашлась эта пропавшая лопатка, и тогда все вновь будет хорошо...

— Но, к сожалению, таких ролей очень мало, — продолжает Тараторкин. — Я часто ловлю себя на мысли, что через судьбы людей бывших времен можно говорить о нынешнем дне достовернее, чем через образы, наделенные всеми приметами современности. Я имею в виду глубину обобщения, степень боли и радости.

— Что привело вас к такому выводу?

— На первый взгляд, все вроде бы хорошо. Герои новой пьесы, предложенной театру, или нового сценария, присланного тебе для прочтения, «живут и действуют» (причем меньше живут, а больше действуют) в рамках предложенной автором ситуации. Ситуации, кстати сказать, вполне узнаваемой. Но — как часто это лишь манекены, напроць лишенные характеров со всем тем многообразием оттенков, которые одни только и позволяют обрисовать человеческую личность. Как ничтожно мало порой материала для раскрытия их психологии! Где уж тут сравнивать их судьбы с судьбами героев Толстого, Чехова, Достоевского...

— То есть вы хотите сказать, что сегодняшний человек, как он нередко изображается нашими драматургами, требует от артиста значительно большей затраты сил, так сказать, для «дорисовки» характера?

— Разумеется. При всем при том я верю — я просто не могу в это не верить, — что судьба моего современника может быть не менее богатой, не менее противоречивой и при этом не менее нравственно-последовательной — все дело в художественном претворении этого богатства.

— Знаете, принято считать, что должно пройти какое-то время...

— Да, да, да — чтобы события «отстоялись», отошли в прошлое, чтобы образовалась некая перспектива, не так ли? Но ведь не время, не расстояние родило в воображении, в творчестве Достоевского того же Раскольникова, которого, кстати сказать, я воспринимаю страшно лично, как живого, близкого мне человека...

— А что вам представляется главным в личности Раскольникова?

— Та высочайшая степень самообнажения, саморазоблачения, та предельная требовательность

к себе, которая ему присуща. Вообще все, что так или иначе касается Раскольникова, для меня начинается с «САМО...», потому что вся судьба его, как мне кажется, — это в первую очередь счет, предъявленный к самому себе, и лишь через это — счет окружающему миру, существующему порядку вещей.

— Георгий Георгиевич, расскажите, как складывались ваши отношения с Раскольниковым?

— Ну, прежде всего еще очень задолго до встречи с Раскольниковым как с живой судьбой, которую мне предстояло прожить, я, как ни странно, читал роман.

— А почему такая ирония?

— Да просто потому, что при встрече с искусством, при вынесении приговора кому-то и, чему-то, в частности конкретному герою или книге в целом, мы порой слишком много берем из области приблизительного знания. Пусть лучше я ошибусь — я буду очень рад, если ошибусь, — но добрая половина зрителей, приходящих к нам в театр на «Петербургские сновидения» или на «Карамзовых», не читала Достоевского...

— Итак, вы читали...

— ...да, я читал, хотя это значит лишь, что я знал сюжетные линии, социологический фон этого романа и этого образа. И вполне возможно, что я так и не вернулся бы к «Преступлению и наказанию», если бы режиссер Лев Кулиджанов не поставил фильм и не предложил мне роль Раскольникова. Мне было двадцать три года. Потом мне было предложено вновь прожить судьбу Раскольникова — в театре, в спектакле Юрия Александровича Завадского «Петербургские сновидения». Тогда мне было уже тридцать. И вот после двух лет съемок, то есть жизни в этом образе, и после нескольких лет разлуки, когда Раскольников все равно не отпускал меня, я вновь открыл книгу, и — поразительно! — то, что несколько лет назад казалось в этом человеке самым главным, теперь отходило куда-то на периферию характера. И мне было странно — да как же я мог не сознавать, что речь-то вот про что! Именно сознавать. А я действительно не мог осознать этого раньше, во-первых, потому, что, оказывается, я двадцатилетний — это совсем другое, чем я тридцатилетний. Я изменился, и в силу этого моя душа оказалась связанной с душой Раскольникова уже какими-то другими нитями... В том и уникальность созданий гениев, или, как мы их называем, классиков, что созданное ими оказывается и через сто лет ко двору и всегда — про самое главное!

К тому же надо учитывать еще и то, что образ Раскольникова — это сплав мыслей, чувств, ассоциаций Достоевского,

которому во время написания романа было около сорока пяти, а он ведь никогда не адаптировал уровень сознания своих героев в угоду возрасту. И вот мне уже скоро сорок, а я все еще продолжаю это «проживать». И неужели же вы думаете, что вот теперь, в сорок, я наконец, могу в полной мере прожить судьбу двадцатилетнего Раскольникова? Да этого никогда не будет! А если кто-то вам скажет, что он знает, как надо играть Достоевского, что вот он дозрел, — не верьте!

Я был свидетелем того, как Юрий Федорович Карякин, один из самых интересных, на мой взгляд, нынешних исследователей творчества Достоевского, всякий раз, обращаясь к произведениям писателя, которым он занимается всю жизнь, на продолжительное время как бы немеет — потому что он каждый раз НЕ ЗНАЕТ. Каждая его встреча с Достоевским начинается с незнания, а кончается теми открытиями, свидетелями которых мы с вами становимся; а порой, вероятно, и очень сокровенными, интимными открытиями — про ранее известное, но вдруг перешедшее из области информации в область чувствований. Это замечательно...

И как было бы хорошо — если бы в зал приходили люди, не только читавшие «Преступление и наказание», но и знакомые с книгами Бахтина, Карякина... И чтобы при этом они были способны сказать себе «не знаю» — для начала. Вот когда чудо происходит в театре!

— Но, согласитесь, ведь совсем непросто отрешиться от того, что представляется известным, и не только известным — безусловным.

— Конечно. Но, чтобы чудо действительно свершилось, надо верить в него. А это требует работы души. А могу ли верить, говоря себе, в то, во что верить нелегко, а тем более, что все вокруг и верить вроде уже перестали и подчас меня убеждают перестать в это верить?.. А могу ли откликнуться на чужую судьбу и сделать чужую судьбу частью собственного внутреннего мира? А могу ли признать себе в том, что мною что-то желанное упущено, оставив болевой осадок, что это — из области несостоявшегося? По чьей вине? А может быть, по моей?.. Помните, как у Блока: верить не в то, чего нет на свете, а в то, что должно быть на свете.

— И, очевидно, именно эта вера стала для вас главным в предложенной драматургом А. Штейном театральной версии судьбы Блока.

— Постигнуть до мельчайших нюансов душу такого человека невозможно. Меня, например, до сих пор оторопь берет, насколько же мир, им созданный, достовернее для него...

— ...и для вас в тот период...

— ...и для меня в тот период — мира, в котором он жил, — по-всему: по разнообразию эмоций, по богатству и сложности ассоциативного ряда да просто по точности прозрения жизни. Его «Двенадцать» рождены на стыке — и не только эпох, миров, а еще и на стыке собственного мира, собственных миров. Ведь Блок всего того, о чем он писал, еще не знал, не мог знать. Он это чувствовал. Но подлинность проживания всего, что им, как у нас принято в таких случаях говорить, сочинено, — сверхъестественна. Просто сверхъестественна.

В спектакле «Версия» нам хотелось доказать, что существует иная, блоковский образ жизни. И что этот образ жизни не только возможен, но что он — единственно правильный.

Прикоснувшись однажды к этому человеку, к этой жизни, к многим другим жизням, я несомненно и понюхал. Я это пережил, и я этим богат.

Беседу вел
Александр ХАРЬКОВ