

Сов. культура, 1982, 14 сент., № 44

ДВАЖДЫ МГНОВЕНИЯ НЕ ПОВТОРЯЮТСЯ

В ТЕАТРЕ содержание, тема реализуются в рисунке, в цвете, в конструкции декораций, в пластике, в поведении актеров; их нервы вибрируют и воздействуют на зрительный зал. На радио из всех выразительных средств остается только звук, это искусство ближе к музыке — и по законам творчества, и по законам восприятия.

И еще. Театр есть реальная жизнь, помноженная на волшебство, — в этом его феномен. Звук нематериален, поэтому радио, на мой взгляд, больше связано с волшебством, оно скорее полет над жизнью, нежели ее «подслушивание». Разумеется, доведись мне воплотить средствами радио, предположим, прозу В. Астафьева, я искал бы пути предельного погружения ее в быт, но и в этом случае потребовалась бы некая «ошибка», отклонение от нормы, ибо если записать на магнитную пленку — по принципу скрытой камеры — поток действительности, из всего этого предприятия уйдет момент искусства.

Тем более «Дориан Грей»; у Оскара Уайльда декоративное письмо. Если не уловить его красивый стиль, сосредоточившись лишь на сюжете, получится в лучшем случае Конан-Дойл. Роскошества его языка требуют особого тембра голоса, магнетического, как, например, у Алисы Коонен. Я вообще признаю в драматическом искусстве речь либо конкретную, психологическую, либо неземную. Середина, на мой взгляд, ужасна.

Однажды на встрече с молодыми режиссерами меня спросили: «Вы любите, как читают стихи поэты?» Я ответил: не люблю, когда их читают актеры. За редким исключением. Самым редким. Поэты ощуща-

ют и смысл, и форму слова, его мелодику.

Драматические актеры, как правило, безбожно украшают слово и в то же время обывают его, перегружая значением каждую строчку, отчего поэзия вообще уходит. Эдакая школярская манера делать все глазами.

У кого из ныне живущих актеров самый волшебный, самый сказочный голос? Для меня здесь вопроса нет. У Марии Ивановны Бабановой, это помнится еще с детства. Запуск «Дориана Грея» совпал с премьерой Художественного театра «Все кончено», где Бабанова играет главную роль, но мы ждали долго и терпеливо. Была еще причина, почему хотелось работать именно с Бабановой, но об этом несколько позже.

Попав на радио, театральный режиссер острее чувствует, насколько актуальна сейчас проблема речи. В драматическом театре очень мало заботятся о фонограмме спектакля, о его звуковой гармонии и партитуре. Это касается и трупп, призванных задавать в этом смысле тон, быть академией, храмом слова. Речь перестала являть собой самоценное слагаемое искусства, она обслуживает содержание.

Что бы ни говорили на эту тему, а, по-моему, корень проблемы современного театра — в уровне актерского мастерства. Мастерства — не ремесла; профессией владеют многие.

У талантливого актера много хороших человеческих качеств. Как правило, я в этом давно убедился. Они, эти качества, делают его податливым на все настоящее, подлинное. Самое дорогое — наблюдать, как в процессе работы над ролью актер меняется человечески. Приходит на репетицию туск-

Поводом к этому разговору послужил радиоспектакль «Портрет Дориана Грея», прозвучавший в эфире. Поставил его Анатолий Васильев по инсценировке драматурга Виктора Славкина. Оба этих имени вошли в театральный обиход несколько лет назад, когда Васильев показал на сцене столичного Драматического театра имени Станиславского пьесу Славкина «Взрослая дочь молодого человека». С Васильевым москвичи познакомились раньше как с режиссером спектакля МХАТа «Соло для часов с боем» [художественным руководителем постановки был О. Ефремов] и «Первого ва-

рий», выпотрошенный, с ворохом всяких штампов и на глазах преобразуется, превращается в человека, способного принадлежать к чему-то высшему. Ему даже завидуешь в эти минуты, что вот он такой, а тебе этого не дано. Но только все труднее и труднее находить актера, готового открыть душу, объединиться с партнером на доброте и неравнодушии друг к другу, отказаться от кино- и телесоблазнов, от житейских удовольствий и отдать все силы и время одному спектаклю, одной роли, на данном этапе ему нравственно необходимой.

Актера, как и всякого художника, делает жизнь. Все идет рядом с ним — и добро, и зло, он связан с другими людьми, с землей, с миром, он — частица всего живого. Это понимание и приносит человеку нечто большее, чем ремесло. И для режиссера это выше, чем профессия — разбирать и репетировать роль так, чтобы «колодец» души актера заполнялся теплыми токами жизни и чтобы эта энергия жизни воспроизводилась на каждом представлении и выплескивалась как бы вдруг.

Каждая пьеса и каждый спектакль — некий конечный

пункт. Неизвестно, где он находится, где лежат пути-дорожки к нему. Как в той сказке: пойдешь туда, не знаю куда, принеси то, не знаю что. Это святое неведение и отличает литератора от графомана, профессионала от дилетанта. Профессional обязательно набредет на место, где скажет: «Стоп! Дальше не знаю». И станет протоптывать новую стезю. Дилетант не остановится и что-нибудь сочинит. У ремесленника «вдруг» никогда не случается.

Наблюдаю с грустью судьбу актера, сразу и вдруг, в самом начале пути удивившего нас незаурядностью и беспокойством своего таланта. Теперь он, видимо, признал себя мзтром. Он играет спектакли, читает стихи и прозу, но всегда приносит на сцену, на эстраду и экран готовые образы, созданные собственной фантазией. Ему не так уж важен автор и тем более режиссер, да и партнер, если и необходим, то, скорее, как волнорез, от которого он отталкивается. Наверное, самому ему его творчество доставляет наслаждение. Но это-то как раз и есть момент выключения человека из жизни, отсоединение от многосложной сети, связующей

рианта «Вассы Железновой» в Театре имени Станиславского. После беспощадного реализма горьковской «Вассы» и притягательной своей достоверностью «Взрослой дочери» радиоспектакль, пронизанный красивым бабановским голосом и загадочной фантастической музыкой, оказался достаточно неожиданным для этого режиссера. Возвышенным, изысканным, романтическим.

Беседа с Анатолием ВАСИЛЬЕВЫМ началась с радиоспектакля и перешла на проблемы театра, которые он как практик пытается разрешить для себя на драматической сцене.

всех людей. От появления такого солиста способен умереть серьезный, психологический спектакль. А, кстати сказать, русская драматургия вообще рассчитана на ансамблевое, коллективное исполнение, здесь, как правило, вообще нет гастрольных сцен.

Чтобы не быть неправильно истолкованным, оговорюсь, что веду речь только о проблемах психологического театра, основного на традиционной русской актерской школе переживания. Определять водораздел необходимо. Вдруг другой режиссер или актер попробует прикладывать эти мерки к себе, а они не прикладываются, и человек начнет раздражаться. А раздражаться не надо. Мы просто объясняемся на разных языках. Вот и все.

Психологический театр — еще не весь театр, в этом я отдаю себе отчет. Но дело в том, что он живет, развивается, а иногда и не развивается в общем контексте театрального процесса и всей культуры в целом. Я завидую не тому, что около Московского театра имени Ленинского комсомола небывалые очереди — этим сегодня никого не удивишь. В его зрительном зале сидят молодежь, вот что важно. Это бес-

пощадный, но необходимый судья: театр стареет, когда стареет его зритель.

Мне тоже понравился спектакль «Юнона» и «Авось», и я не могу не думать о причине его большого успеха. Марк Захаров вообще чуток к веяниям культуры, быстро на них реагирует. Он создал очень современное зрелище, стремительно развивающиеся все его компоненты плотно пригнаны друг к другу, и в каждом куске свой трюк. Воздух до предела насыщен музыкальной средой, в музыке — головокружительные контрасты, резкие перепады тональностей, низов и очень высоких нот.

Театр действует наверняка, не давая возможности опомниться, откинуться в кресле, передохнуть. И я был вместе со зрительным залом, а вовсе не одинок в нем, хотя считано театральное действие романом, где напряженный диалог чередуется с описанием пейзажа, с лирическим отступлением, то есть с переключением одного на другое. Но это уже, как говорится, моя биография.

И сам факт существования таких спектаклей, как, скажем, «Юнона» и «Авось», выдвигает перед нами непростые проблемы. Не признавать это по меньшей мере непрофессионально.

У психологического театра есть единственный путь конкуренции: постоянно обновлять материал, исследовать неведомые пласты жизни, совершенствовать театральное мышление. То есть надо идти в своем искусстве дальше. Других путей нет. Движение по кругу — это имитация движения.

Настоящий спектакль всегда несет в себе и приметы истории культуры, но и обязательно тенденции истории жизни.

Смотрите, какой объем дает Роберту Стурру сближение мировой культуры и грузинской, сегодняшнего дня и истории.

...Сразу после премьеры Художественного театра «Соло для часов с боем» раздавались голоса, что, мол, О. Андровская играет «Школу злословия», М. Прудкин — «Дни Турбиных» и т. д. Теперь, по прошествии времени, все обрело свою цену. Конечно, знаменитые актеры, может быть, и вспомнили роли, сыгранные в молодости, и зритель, в свою очередь, через те их роли вспомнил собственную юность. Но все это вышло за пределы ностальгии по былому. На сцене прошедшее перемешалось с сегодняшним — и с молодым драматургом, и другими молодыми участниками спектакля, и с приходом другого зрителя, родившегося гораздо позднее прежних мхатовских поклонников. Что-то тут произошло драгоценное. Так мать надевает свое девичье платье перед детьми и внуками — «вот какой я была», и встречаются как бы разные жизни. Такое театральное мгновение состоялось в «Соло для часов с боем». Потом я нашел еще одну пьесу для тех же актеров и понес ее М. Яншину, да по дороге, к счастью, одумался. Дважды мгновение не повторяется. Успех вообще нельзя искать на прежнем месте.

Театральное творчество — творчество устное. Оно передается не по книгам, а из рук в руки. От души к душе. Люди — единственное, через что переходит от поколения к поколению театральная культура, осуществляется связь времен. Сложными, непредсказуемыми путями. Иногда через прямое общение. Иногда просто за счет сидения друг против друга.

...Я имею честь репетировать сейчас с Марией Ивановной Ба-

бановой пьесу для малой сцены Художественного театра. Каждая репетиция начинается с того, что «ничего не помню», «сегодня не получится», «не готова». Приступаем к работе, и выясняется: все помнит, все получается, все готово. Да еще как основательно. Так было и на записях «Дориана Грея», куда она, в отличие от иных своих более молодых и более благополучных коллег, неизменно приходила во всеоружии, в превосходной творческой форме.

Встретившись в спектакле «Соло для часов с боем» с поколением старых мхатовцев, я дал себе слово, что с каждым из них, сколько будет возможно, не расстанусь. Необходимо дышать с ними одним воздухом. Необходимо наблюдать их старомодные, высокие отношения с театром, с автором, с партнером. Видеть их бескомпромиссность. Слышать ежедневную отчаянную самокритику, это вечно ученическое: «Ничего у меня не получается». И эта круглосуточная работа, когда роль лежит на ночном столике и текст осваивается до запятой, до каждой закорючки. А как иначе? Идет самый сложный процесс сближения с чужой жизнью. Если до каждой закорючки не докопаться, потом на сцене не будет того покоя, который составляет секрет их потрясающей художественной правды. И любой из них — богатейший внутренний мир. Уникальный. Мир в единственном числе. На каждый из этих миров и умножалась пьеса «Соло для часов с боем».

Только бы не утратить прошлого. Отсутствие прошлого — это что-то противоестественное, в природе не встречающееся. А театральное творчество — творчество устное, оно передается только из рук в руки.

Монолог записан Г. КОЖУХОВА