

# ЭТОТ ТАЙНСТВЕННЫЙ ДУХ СТУДИЙНОСТИ

кая требовательность к репертуару возможна лишь при общей заинтересованности и личностной зрелости каждого артиста. В таких условиях, я уверен, дух студийности не исчезнет.

Я вовсе не настроен пессимистически по поводу состояния нашей драматургии. Наоборот, я убежден, что наше время дало и даст еще отечественному театру подлинную драматическую литературу. Мне кажется, в новых произведениях М. Рождина и Б. Васильева, А. Арбузова и И. Дворецкого, в неразгаданной еще русским драматическим театром драматургии В. Кобостылева, в поисках молодых — А. Соколовой и С. Злотникова и других, наконец, в громадном резервуаре современной советской прозы таится еще не воплощенная нашим театром действительность. Только открывать эти произведения литературы и драматургии нужно в театре каждый раз заново, не подбирая старые ключи, они будут проверяться вхолостую. Нужна иная глубина погружения во внутренний мир человека, иной градус его эмоций, иной накал темперамента мысли.

В свое время после «Человека со стороны» разные люди — рабочие и учителя, инженеры и врачи — в один голос говорили: «Это про нас». Сейчас, мне кажется, этого результата уже мало — нужен эмоциональный переворот, чтобы человек после спектакля не захотел жить по-старому, а, значит, захотел по-новому. Неординарность художественной манеры, глубина, с которой писатель исследует жизнь, уход от дидактики к рассмотрению человека в сложном комплексе его деловых, нравственных, философских связей, утверждение в нашей литературе, драматургии в хорошем смысле традиционной темы совести, совестливости, порядочности, доброты, решение этой темы не абстрактно, а в яростных столкновениях с носителями чуждой нам морали — все это высказанное в постановлении ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы», предьявляет к нам новые, совсем особые требования.

И здесь, как и во всем остальном, без коллективных усилий, без общей для всех идеи не обойтись, без того духа, о котором все мы тоскуем: пусть дух студийности в переводе на более современный язык будет означать коллективный разум и сердце театра. Он может найти себе опору в постоянном совершенствовании вкуса, в широком, не эгоистическом взгляде на выбор пьесы, в постоянном пересмотре своего профессионального багажа, с которым каждый из нас выходит на сцену — сегодня и ежедневно. Тогда не фатальная синусоида будет властвовать над нами, а мы — в нарушение привычной закономерности — обуздаем ее... Так хочется верить в это.

Игорь ВЛАДИМИРОВ,  
народный артист СССР,  
главный режиссер  
Ленинградского театра  
имени Ленсовета.

стыню? Выходит, Прохорого должен играть артист первого положения, способный в кратчайшее сценическое время эту мысль выразить. А я поручаю Прохорого артисту, только что вошедшему в труппу, зная, что он примет роль с благодарностью, ведь он должен «пройти» у меня, у партнеров, у публики. И он сыграет ее трепетно, точно, и мне хочется верить, что трепет он не утратит с признанием. Вдохновенно сыгранный эпизод — признак его творческого здоровья, хватит ли этого здоровья надолго?

Я вспоминаю на минуту промелькнувшего Олега Ефремова в фильме «Звонят, откройте дверь!» — это был блистательный эпизод, сыгранный уже знаменитым артистом, щедро обогатившим зрительской картинкой. Позволил ли себе Олег Ефремов, руководитель прославленного коллектива и преходящий артист, выступить в таком же качестве в театре? Может быть... А зачем? Снова из пушек по воробьям? В такой постановке вопроса кроется, как мне кажется, начало потерь.

А если взять идеальную модель? Для общего дела, для интереснейшего замысла спектакля знаменитый артист с удовольствием принимает на значение на эпизодическую роль (разумеется, если режиссер заразительно объяснит ему, зачем это нужно). В такой идеальной ситуации меня интересует не конечный результат (не сомневайтесь, исполнено будет отлично), а след в душе артиста, оставленный бескорыстно сыгранным эпизодом: окажется ли его творческой потребностью или при первом удобном случае артист легко расстанется с маленькой ролью, щедро одарив его молодого, менее знаменитого коллегу? Моя практика, к сожалению, свидетельствует о том, что чаще одаривают, и щедро, это даже превратилось в трогательный ритуал.

«Советская культура» с горечью писала об исчезнувших куда-то кумирах. А девочки от 14 до 17 по всему Союзу носят амулеты с изображением нашего Михаила Боярского. Им, этим милым девочкам, которым еще только предстоит стать женщинами, и невдомек, что в Ленинграде, на Малой сцене Театра им. Ленсовета в мудрой сказке Шварца «Снежная королева» их кумир играл вопреки волевающей за ним легенде. Ничего от победительного, суперсовременного красавца. Ходил по сцене Советник, бледный, холодный, бесстрастный человек, лишенный сердца. Он был не страшен, а несчастен, потому что без сердца жить очень плохо. Теперь не ходит. Могушественная муза кино победила в неравной борьбе: что там какой-то Шварц с его Советником по сравнению с будущим Д'Артаньяном одесского кинопроизводства! И все же хочется нарушить уже сложившуюся традицию обязательного обвинения артистов в их всеядности, как только приходит к ним популярность. Справедливость требует изрядную долю вины отнести на нас, главержиров, счет. Это я, Владимир Игоревич Петрович, своевременно не предостерег молодого артиста от возможных соблазнов успеха, недостаточно раскрыл перед ним нравственную природу популярности. Я должен был объяснить Мише, должен был предостеречь. Если не я, так кто же это сделает? Во всяком случае не те, кто безудержно и однообразно эксплуатирует его природные данные, не думая о завтрашнем дне. А я с театральным будущим Боярского связываю определенные надежды.

Вообще взаимоотношения театральных артистов с кино — вопрос сложный, противоречивый и болезненный. И все же... Да простят мне

неуместность такой параллели, истинный кумир своего времени Василий Иванович Качалов из всех почетных званий отдавал предпочтение одному — званию Артиста Художественного Театра. Тогда, правда, там еще витал дух студийности. В признании великого артиста — нравственный выбор огромной силы, ведь и перед ним, незабываемым Качаловым, возникало множество соблазнов вне театра. Может быть, дух студийности в значительной степени категория нравственная? Может, он выветривается тогда, когда художник, даже очень талантливый, утрачивает органическую связь с коллективом, его вырастившим? Кстати, эта утрата болезненно сказывается прежде всего на самом артисте.

В нашей жизни то и дело приходится сталкиваться с понятием «надо». «Надо», — говорит время. «Надо», — говорит автор. «Надо», — говорит режиссер — искренне, из потребности души, совести, замысла. Для него «надо» — это свобода, та самая, что и есть осознанная необходимость. Дисциплинированный артист в лучшем случае понимает «надо» как обязанность. Или, хуже того, артист признанный, авансированный критиками как самостоятельный художник утверждает вполне аргументированно, «из сугубо творческих соображений», что ему в данном случае как личности «не надо...» «Пьеса хорошая, роль плохая, я уже это играл(а) в другой пьесе». Его вроде бы серьезные соображения при более пристальном рассмотрении чаще всего оказываются поверхностными. В предыдущей пьесе был человек с несложившейся личной жизнью, в новой — его судьба тоже не получилась. Там и здесь в ремарке значится: курит, вот и все сходство. А среда, конфликт, атмосфера, сами характеры в этих пьесах в корне различны! Так почему даже самостоятельному художнику «не надо»? Почему вместо возможности открыть еще один слой жизни человеческой такой артист выбирает посредственную роль в кино или какой-нибудь другой, более «престижный», с его точки зрения, вариант? Смее утверждать, что этот артист нравственно, а следовательно, и творчески болен. Его болезнь — в утрате причастности к общему делу. Болезнь неминуемо скажется в его последующей работе. А что, если он потеряет свою тему в искусстве? Тему, которую с таким увлечением и так обоснованно исследовали многочисленные критики.

Тема артиста, так же как и личностное начало в его творчестве, — проблема сложнейшая. Не берусь ее сегодня сформулировать. Хотелось бы лишь напомнить, что рождение личной темы в

актерском творчестве находится в сложной зависимости от его таланта, подразумеваемого, кроме всего остального, позицию, во-первых, репертуара, во-вторых, и главное — театра, в коллективном портрете которого есть неустанный посыл к постижению наиболее актуальных проблем жизни. Таким коллективным портретом поколения был для меня «Современник» в лучшую его пору. Тогда там еще витал дух студийности. Молодому «Современнику» — всем вместе — было «надо».

Как и всякое философское определение, «надо» — понятие диалектическое. Я убежден, что большой артист имеет право выбора роли, более того, для утверждения этого права он должен быть мужественным до сурового самоограничения. Успех прекрасного артиста Михаила Ульянова в роли директора Дрянова в спектакле «Дендербас» находится в резком противоречии с банальностью самой пьесы. Бремя этой банальности я испытал лично, участвуя в телевизионной версии той же пьесы. Для утверждения истины, что дважды два равняется четыре (на большее пьеса не претендует), Ульянов привел в действие мощный арсенал — от «антигероинной» характерности до трагического одиночества героя. Система доказательств Ульянова привела его к художественному открытию, неожиданному и прекрасному результату, что дважды два не всегда четыре. Но — только зачем? Для того, чтобы доказать: нам нужны современные котлы, а не морально устаревшие. Чем ярче, талантливее играл артист (а играл он грандиозно), тем очевиднее для меня становилась вторичность, третичность пьесы. Если бы у театра хватило сил создать для Ульянова равнозначную среду, чтобы наполнить жизнью всю пьесу, может быть, тогда и не произошел бы очередной удар из пушек по воробьям! И не возникло бы ощущение чрезмерной расточительности актерского дарования?

Мне уже доводилось говорить публично о девальвации производственной темы в нашей драматургии. «Человек со стороны» вызвал к жизни небывалое количество эпигонских сочинений в драматургии театра и кинематографа. Эмоциональность предельной выкладки Ульянова только в незначительной степени компенсирует художественную драматургию такого толка: в стране пьесотворения, а Ульяновых значительно меньше. Более того, самое роскошное созвездие любимых артистов, собранное в эпигонских сочинениях, не может привлечь публику. Поток серых пьес на производственную тему порождает недоверие и равнодушные зрители к самой теме. В интересах будущего нашего театра, в интересах молодежи, его наполняющей, в интересах актеров, вынужденных то и дело «заземлять», «утеплять» схематичные характеры, приводить в действие моторный темперамент для доказательства мнимых проблем, нам необходимо проявлять повседневно мужество в борьбе с эпигонством. Это можно делать только сообща, когда сердце театра наполнено подлинной гражданственностью. Высо-

ВРЕМЯ от времени в специальной прессе возникают, даже, вернее, вспыхивают разнообразные творческие дискуссии. Это прекрасно, но среди споров как-то затерялась, на мой взгляд, важнейшая проблема студийности театра, то есть проблема рождения театра, его становления и даже, если хотите, смерти, а она естественна и даже неизбежна, и зачем заниматься реанимацией, ведь театр все равно не может жить на щадящем режиме! О духе студийности мы обычно говорим со знаком плюс, и справедливо, что под этим подразумеваются энтузиазм, единомыслие, актуальные поиски репертуара, бессонные ночи...

Жизнь каждого театра развивается по синусоиде: сегодня вверх, завтра вниз — и так все время, с почти фатальной неизбежностью. Каким будет завтра, зависит от следующего шага, его ритма, ритма, направления. Любому молодому театру необходимо начинать работу в хорошем смысле слова самоутверждение, и оно сказывается прежде всего в активной позиции по отношению к жизни и творчеству. Но вот беда — с признанием этого театра, по мере накопления им репертуара и взросления вчерашних энтузиастов о студийности внутри и вокруг начинают забывать. Появляются еще один театр — «как все» — студийность становится красивой легендой и остается жить лишь в мемуарах очевидцев и основателей.

Что же происходит? Куда исчезает этот таинственный дух студийности? Вопрос очень наивный — вроде неразрешимого детского вопроса: куда уходит дин? И, в самом деле, куда оно все девается? Ведь не зря тревожились о том же самом великие основатели МХАТа даже тогда, когда их детище было в самом что ни на есть зените?

А, может быть, вместе с помещением, штатами, твердой зарплатой приходит и неизбежная, увя, суета. Новое дело наталкивается на организационный формализм, бытовую у нас перестраховку, а недавние студийцы еще так неопытны, не закалены, а подчас и просто (что особенно пагубно) идейно-творчески инфантильны. Или, может быть, студийная импровизационность приходит в резкое противоречие с неумолимым планом? Что такое эксперимент в этих условиях? И неясности, порожденные часто противоречивыми указаниями руководства, и возникающие отсюда бесконечные «почему?», самое страшное в которых необязательность ответа... Но это тема другой статьи, а сейчас...

Мне, режиссеру, имеющему двадцатилетний опыт главного в одном театре, сегодня трудно себе представить ведущего артиста в эпизодической роли. «Да и зачем? — скажут мне. — Это же из пушек по воробьям!» А что делать, если мне, постановщику «Вишневого сада», крошечная роль Прохорого представляется решающей? В самом деле, почему он так пугает Гаева и Раневскую? А что, если они, люди тонкие, впечатлительные, хотя бы на секунду увидели в этом опустившемся человеке свое материализованное будущее? А, может, не случайно он еще помнит строку из Некрасова, но уже просит мило-