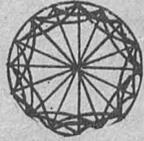
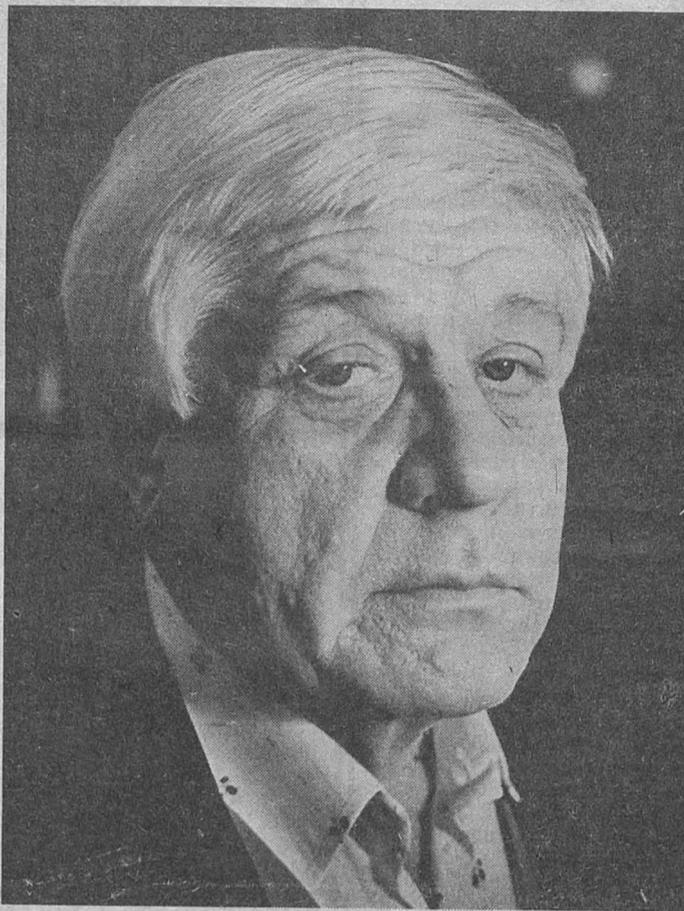


**СУББОТНИЕ  
ВСТРЕЧИ**

Есть люди, которых нельзя не заметить. Даже в толпе. Этот высокий крупный человек невольно обращает на себя внимание. Сильное выразительное лицо, яркая седина, пристальный взгляд чуть уставших глаз. Я говорю о народном артисте СССР Игоре Петровиче Владимирове.

Такой же он и на сцене. В публицистическом спектакле «Интервью в Буэнос-Айресе» Владимиров играет Карлоса Бланко, видного чилийского журналиста, честного, мужественного, явно неординарного человека.

На актерской работе Владимиров держит с я весь спектакль. Не только потому, что его роль главная, он сообщает все-



**ВЫПУСК**

**41-й**

ной практике оказывается самой трудной. Смешить гораздо легче, люди любят смеяться, некоторые даже там, где и вовсе не рассчитываешь на смех. В восприятии трагического зрители более единодушны: не так легко заставить плакать даже того, кто с удовольствием смеется. Наши представления о трагическом полностью изменила минувшая война. Люди столкнулись с такими кровавыми кошмарами, какие ни одному драматургу прошлого и не снились. После того как человечество пережило ужасы фашизма, что может в театре потрясти зрителя? Если следовать копированию — все будет фальшиво. Значит, на сцене надо создать только атмосферу, разбудить в зрителе фантазию, чтобы он сам начал домысливать.

В арбузовской «Тане», например, у нас была такая сцена. После того, как у Тани на руках умирал ее единственный ребенок, актриса не кричала, не рвала на себе волосы, она вообще ничего не делала. Алиса Фрейндлих, застав, сидела на подоконнике и молчала. За окном гудели трамваи, город просыпался, а она словно окаменела. Пауза длилась три минуты, а на сцене это — вечность. Три минуты молчания сделали то, чего невозможно было достичь самым пламенным монологом: в зале рыдали. А если бы актриса попробовала выразить горе какими-то внешними средствами, ей бы не поверили — ведь у каждого из зрителей были свои потери в жизни и каждый мог бы сказать: «а у меня не так было».

— Игорь Петрович, большинство спектаклей, поставленных вами, музыкальные. И музыка в них — не украшательство и не аккомпанемент, музыка — живая ткань сценического действия, его ритмическая основа. Как вы достигаете этого?

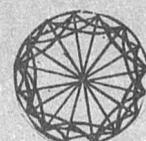
— Музыка в спектакле не простое дело. Американские режиссеры для каждого спектакля набирают новую труппу. Сегодня для главной роли нужен актер с оперным голосом — пожалуй, а для героини желательнее меццо-сопрано и балетная техника — будет. В такой системе есть свои плюсы, но и свои минусы. Артистов поющих и танцующих собрать вместе можно, но одной «группы крови» они не будут. А в театре важно и то, и другое. Я считаю, что актер обязательно должен быть музыкальным. Пусть нет вокальных данных, но слышать музыку, чувствовать ее — исполнитель обязан. У старых актеров было выражение: «он играет не в тон»; то есть не слышит партнера, не улавливает интонацию. Островский, например, свои пьесы не смотрел, а слушал. Это что касается исполнения. Но музыка в спектакле начинается не с артистов, а с композитора. Работаю я, как правило, с одним композитором. Много писали для нас Геннадий Гладков и Андрей Петров, а теперь прибавилась еще и Оля Петрова, его дочь. Она написала интересную музыку к недавней премьере «Вишневого сада». Мне кажется, музыка здесь помогает точнее раскрыть концепцию спектакля. Мы ставили «Вишневый сад» как комедию, почти фарс. Главное действующее лицо у нас не кто-то из персонажей, а вишневый сад. Это то живое существо, которое заставляет героев плакать. Не буду подробно говорить о спектакле, у грузинских зрителей будет возможность посмотреть этот спектакль, как и другие наши работы — театру предстоит большие гастроли в Тбилиси.

— Игорь Петрович, вам как режиссеру часто приходится говорить о «сверхзадаче» спектакля. А как для себя вы определяете «сверхзадачу» искусства вообще?

— Я бы ответил словами одного своего киногероя: «Искусство сторожит нас от будничного».

**В. ЦЕРЕТЕЛИ.**

Фото А. Саакова.



**„ИСКУССТВО СТОРОЖИТ  
ОТ БУДНИЧНОГО“**

му действительно необходимый нерв, внутреннюю наполненность и большой нравственный смысл. Он играет не столько характер, сколько тему — ответственность каждого человека за все происходящее в мире.

Да, Карлос Бланко не расстреливал, не убивал, не пытал в тюрьмах, он всего-навсего отстукивал свои статьи. И не предполагал, что когда-нибудь его собственные слова обернутся против него самого, против человечности вообще. Хотя, что такое слова? «Слова — только эхо от выстрела в спину» — беспощадно и гневно звучит ответ в одном из зонгов спектакля. Именно потому они не просто сказаны, а брошены в зал в стремительном ритме, они врезаются в память.

Финал спектакля. Луч прожектора высвечивает сидящего в кресле Карлоса Бланко. Он уже потерял все — жену и дочь, замученных в тюрьме, веру в будущее. Перед нами — подавленный, убитый горем человек. Неожиданно тишину разрывает отчаянный женский крик, переходящий в песню. Начинается последний в спектакле зонг. В глубине сцены на четырехступенчатом квадрате помоста в зловещем окружении трех огромных брезентовых щитов поют Он и Она. Сквозь щели в брезенте пробиваются лучи прожекторов — кажется, что это солнечный свет пронизывает развороченные стены домов, из которых торчат жерла пулеметов.

Молча сидит в кресле Карлос Бланко. Актер ничего не делает, ничего не играет, а мы сопереживаем его герою, становимся свидетелями его человеческой трагедии. Нам, зрителям, дали только эмоциональный заряд, а состояние героя мы домыслили сами.

Зонги в этом спектакле не вставные музыкальные номера, они создают эмоциональный накал, сообщают психологическую глубину довольно сухой и рациональной пьесе Генриха Боровика. Создают тот второй план, подтекст, без которого сценическое действие тускло, бескрыло. И строгий, почти аскетичный по выразительным средствам и оформлению спектакль оживает, обретает яркую театральную образность.

Я так подробно говорю о режиссерском решении, потому что это имеет непосредственное отношение к Владимирову — он и исполнитель главной роли, и постановщик спектакля.

Итак, Игорь Владимиров — актер театра и кино, режиссер, руководитель Ленинградского театра имени Ленсовета. Едва ли не первый вопрос, который задают ему журналисты и зрители, как он умудряется сочетать все это.

— Дело в том, что моя первая театральная профессия — актер. Я говорю театральная, потому что до этого была первая — нетеатральная: я окончил Ленинградский кораблестроительный институт. Как это случилось? Вероятно, по инерции, следуя семейной традиции, — мой отец был крупным инженером. Все занятия искусством в семье ограничивались игрой на скрипке. И если б я сказал, что в три года уже рисовал и придумывал мизансцены, я бы наврал. В детстве все мечтают стать не актерами, а пожарными, и я тоже.

По специальности проработал три года. Можете себе представить, с каким «удовольствием» я работал, если каждый год отмечал палочкой и вычеркивал. И только в 26 лет поступил в Ленинградский институт театра, музыки и кино. Не знаю, что выиграло искусство, но кораблестроение в моем лице ничего не потеряло. Это к вопросу, почему я вообще играю. А как успеваю сниматься в кино, руководить театром, преподавать в институте — просто я не могу не работать. Есть одна объективная вещь — работа, вот и успеваю.

Еще меня спрашивают, почему мало играю на сцене. Когда я в 1960 году пришел главным режиссером в театр, дал себе слово не играть. А то что же получалось бы: днем я учу актеров, как надо играть, а вечером они мне высказывают, что на практике я сам противоречу себе.

— Игорь Петрович, и все-таки вы играете. В каких случаях вы нарушаете собственное «вето»? Почему, например, вы решили играть Карлоса Бланко?

— Я берусь играть сам только в том случае, если могу своей ролью выразить концепцию спектакля. Точно знаю, что Хиггинс в «Пигмалионе» я был обязан сыграть.

Что касается спектакля «Интервью в Буэнос-Айресе», то играть в нем я не собирался. На роль Бланко были назначены два других артиста. Неожиданно один из исполнителей тяжело заболел и совершенно выбыл из строя. Другой же ничего не мог найти в своем герое такого, чтобы его задело за живое. Правда, пьеса весьма уязвима, она написана как детектив, и ухватить в ней характеры персонажей довольно трудно. И когда я начал репетировать «Интервью...» как постановщик, то увидел, что исполнить главной роли буквально в панике, он не знает, что надо играть. Мы полтора месяца промучились, и никакого результата. Остальные актеры тоже без особого восторга относились к своим ролям. Спектакль был под угрозой срыва: третьего актера, подходившего на роль Карлоса Бланко, уже не было. И я решил играть сам. Когда я вышел на сцену и начал говорить текст еще по бумажке, актеры поняли, что пора перестать валять дурака, спектакль все равно состоится. Они начали «подтягивать» свои роли, но преодолеть первоначальное равнодушие не всегда удается: актер — сложный инструмент. Вот так, после шестнадцати лет перерыва, я опять стал театральным артистом.

— Вы сейчас заговорили

об актерах. Каковы, по-вашему, взаимоотношения режиссера и актера в современном театре. Многие театральные критики склоняются к мнению, что наступил век режиссуры. Что вы думаете по этому поводу?

— Нет никакой войны между режиссерами и актерами, если, конечно, те и другие нормальные люди. Раньше я боялся артистов. Сейчас — люблю. Я без них ничто. Ведь в конечном итоге артист принимает все на себя — и аплодисменты, и провал. Он расплачивается не только за свои ошибки, но и за просчеты режиссера.

Теперь, когда мне уже шестьдесят, я хочу попытаться что-то сформулировать о театре вообще. Я думаю, что актеры должны привыкать к определенной атмосфере, должны вращаться в своей коллективе. Я определяю это «группой крови» — у всех в театре она должна быть одна. Мои артисты привыкли к определенному ритму работы, к стилю репетиций. Артистам на репетиции должно быть интересно, они должны получать удовольствие — это аксиома. Иначе они теряются, уходят из театра. Так я потерял одного хорошего актера — ушел в БДТ к Товстоногову. А для меня театр артиста — все равно что сына. Это исключительный случай — обычно из нашего театра не уходят. Почти двадцать лет как я в театре, и теперь уже получилось так, что все актеры — мои ученики, даже те, кто старше меня.

— Имея такого «грозного» соседа и соперника, как Большой драматический театр, вы сохраняете не только своих артистов, но и своего зрителя. В последние годы достать билет на спектакли Ленсовета становится все труднее. Чем вы сами объясняете успех у зрителя, каковы основные эстетические принципы вашего театра?

— Главное, к чему мы стремимся, — к сценической правде. Зритель устал от обмана. А то, знаете, как бывает в кино — в титрах значится один исполнитель, а на самом деле их трое-четверо. Танцует за героя — Вахтанг Чабукиани, скачет на лошади — мастер спорта, поет — очередная знаменитость, а что делает сам актер, никому неизвестно. На сцене так обманывать зрителя нельзя. То есть можно, только он все равно не поверит. У нас в театре актеры все делают сами — танцуют и поют, даже если плохо. Под фонограмму наши актеры не играют, разве что в исключительных случаях. В «Интервью в Буэнос-Айресе» все зонги актеры поют без записи, кроме одного. Помните, там есть «клоунский» зонг «А ну, жена, налей вина», где женский голос поет за мужчину, а мужской — за женщину. Здесь голосовые связи у исполнителей так перенапрягались, что следующую песню они уже не могли петь. Пришлось записывать.

Если говорить о театральной правде, то это понятие гораздо глубже и серьезнее, чем «сам актер поет» или «не сам». Я — за искусство эмоциональное, за искусство потрясений. Но такая эстетическая категория как «трагическая» в театраль-

