МОСКОВСКИЙ КОМСОМОЛЕЦ
МОСКВА
14 ФЕВ 1974

В прошлом сезоне список режиссеров, с которыми работал Валентин Гафт, был продолжен А. Вайдой — в его спектакле «Как брат брату» он сыграл главную роль. Спектакль этот во многом спорный, но одного отрицать нельзя: в нем предстал перед нами актер не просто талантливый (это мы и раньше знали), но особенный, чем-то весьма существенным отличающийся от других талантливых актеров.

АКТЕР, НЕ ПОХОЖИЙ НА САМОГО СЕБЯ

Мне кажется, в этом спектакле Гафт достигает в заданном режиссером рисунке той степени свободы, которая не только свидетельствует о профессиональном мастерстве актера, но становится эстетическим качеством его искусства. Он виртуозно балансирует на тончайшей грани между смешным и страшным, между реальностью и трагическим гротеском, отнюдь не демонстрируя эту виртуозность, не кокетничая ею: все просто, естественно, как будто актер переиграл в такой манере уже десяток ролей.

Вот тут и захотелось вспомнить: а что играл Гафт раньше? Как играл?

Врач Гога из пьесы Ю. Эдлиса «Аргонавты», поставленной А. Гончаровым в Театре на Малой Бронной, — одна из первых ролей Гафта. Запомнился он (помимо актерской органики) сочетанием сдержанности, своего рода артистического такта — и умного, острого юмора. Лаконичностью, но не общей, не безлично-«модной», а раскрывающей индивидуальность (порой ведь такая манера ее скорее скрывает). У других режиссеров Гафт играл по-иному. Но что интересно — эта манера сохранилась в его творческом багаже, ее можно было узнать, скажем, в фильме «Новенькая», где он сыграл тренера.

Маркиза д'Орсиньи по кличке «Помолись!» из булгаковского «Мольера» Гафт сыграл в спектакле А. Эфроса на сцене Театра имени Ленинского комсомола. (Недавно мы увидели по первой программе телевариант этого спектакля). Сыграл так, как будто всегда был эксцентрическим актером. Тупой бретер, игрушка чужого разума и чужой воли, шпагу которого можно нацелить на кого угодно, казался едва ли не самой страшной фигурой в этом спектакле — реально страшным, хотя рисунок роли был предельно условным, театральным. Эфрос как-то назвал Гафта актером натуралистического гротеска; сам термин, может быть, и не очень удачен, но точно передает умение совместить несовместимое, которое так интересно в Гафте. Натурализм и гротеск — уж совсем, кажется, противоположные понятия, но в этой роли они слились.

Граф Альмавива в поставленной В. Плучеком «Женитьбе Фигаро» — тоже «костюмная» роль, тоже сатирический персонаж: не было бы греха, если бы актер воспользовался какими-либо красками, найденными в «Мольере». Но иной режиссер, иной строй и смысл спектакля — и перед нами уже изящный, почти величественный (хотя и не менее глупый и смешной) Альмавива. Снова актер воспринял стиль спектакля, стиль режиссера не поверхностно, а в самой его сути.

«Современник» — «Валентин и Валентина» в постановке В. Фокина. Гусев — Гафт узнаваем в этой роли не только потому, что он здесь без грима, — его узнаешь по пластическому рисунку, на первый взгляд небрежному, в действительности же — строгому и точному; узнаешь по характерному для него сочетанию остроты и мягкости. Но интереснее тут другое: не как он играет, а для чего играет, для чего существует в спектакле.

Конструкция спектакля подчеркнуто проста, симметрична и рациональна: двое восемнадцатилетних влюбленных и все остальные. У каждого из них своя любовь, свое восприятие любви, но все соотносится с тем, что переживают Валентин и Валентина.

Особенное место в эмоциональной партитуре спектакля занимают Гусев и Прохожий. Между бесхитростным Гусевым и патетически философствующим Прохожим — прямая связь, они вносят в спектакль пафос любви, ощущение ее как высшего счастья бытия.

Вот для этой лирической ноты и существует в спектакле Гафт — характерный, эксцентрический актер. И игра его — снова в точнейшем соответствии со стилем постановки; как и все персонажи, он сначала предстает перед нами в обыденном, житейском обличии; а потом произносится магическое слово «любовь», и человек открывается сразу и до конца, и рубаха-парень, весельчак оказывается человеком тонким, душевным и не очень счастливым.

Так что же это все-таки за актер Валентин Гафт?

Я провел своего рода «микроанкету» — задал режиссерам, с которыми он работал, один и тот же вопрос: считаете ли вы Гафта «своим» актером? Ответы были такие: «да», «бесспорно», «конечно», — одинаково отвечали очень разные режиссеры.

Актер-хамелеон, легко приспосабливающийся к любой манере, любой режиссуре? Некоторые из режиссеров, с которыми я говорил, не ограничивались короткими ответами, рассказывали, как бывает с ним трудно: ни о каком добровольном и безоговорочном подчинении актера чужой творческой воле здесь и речи быть не может. Стоит обратить внимание и на то, что, умея точно выразить, воплотить стиль спектакля, он никогда не «жертвует собой» до конца — всегда обнаруживается некий «нерастворимый остаток»: в сущности это и есть актерская индивидуальность Гафта. Стилистическая гибкость позволяет ему точно и органично «вписываться» в очень разные спектакли, оставаясь при этом самим собой, Гафтом. Нельзя сказать, что Гафт — исключение, нечто похожее обнаруживается в игре некоторых молодых актеров, однако говорить о них еще рано.

Можно сказать, что Гафт интуитивно уловил одну из тенденций современного театра.

Еще лет восемь — десять назад многие наши режиссеры стремились четко определить главную свою тему. В начале шестидесятых годов трудно было представить, скажем, лирическую комедию на сцене «Современника». Сегодня лирическая комедия «Вкус черешни» не сходит с афиши «Современника». Театры пытаются расширить сферу стилистических поисков. Примеров тому немало — поэтическая драма Иона Друце «Птицы нашей молодости» в Малом театре, мюзиклы на сцене Театра сатиры, имени Маяковского, имени Станиславского, сцена-арена, воздвигнутая в зале «Современника» в «Восхождении на Фудзияму».

Осваиваются новые жанры, новые стилистические структуры — процесс этот, несмотря на неизбежные издержки эксперимента, плодотворен. Но подобный эксперимент требует от актера нового профессионального качества — стилистической гибкости, и издержки возникают в значительной степени из-за того, что далеко не все этим качеством обладают.

Современный театр предъявляет к актеру повышенные профессиональные требования. Взять хотя бы уже упоминавшийся мюзикл: драматический актер, играющий в нем, должен уметь не просто петь и танцевать, но ощутить музыку как главное средство эмоционального воздействия, эмоционального контакта со зрителем, ей доверить и в ней воплотить то, чего он всю жизнь достигал иными выразительными средствами — словом, жестом, интонацией. Поэтическая драма, пародийно-игровой спектакль — все это требует новых красок, нового профессионализма. Актеру необходимо быть органичным, правдивым и естественным в спектаклях разных стилей.

Очень не хотелось бы, чтобы кто-нибудь усмотрел здесь утверждение безусловного примата режиссера над актером. Речь идет не столько о замысле режиссера, сколько о стилистике пьесы, из которой этот замысел возникает (или должен возникать), и о том, в какой степени актер способен воплотить стиль именно этой пьесы, именно этого драматурга.

Смешно было бы давать рецепты молодым, начинающим сегодня актерам, как достичь такого профессионализма, такой стилистической гибкости, как у Гафта. В случае с ним, вероятно, решающую роль сыграли его «годы странствий», другим же придется искать свой путь. Всему научить в школе нельзя, но важны готовность и способность молодого актера учиться дальше. Умение учиться новому становится сегодня необходимым профессиональным качеством.

В этом смысле опыт Валентина Гафта, который еще, кажется, ни разу не «подводил» своих режиссеров, какие бы сложные задачи они перед ним ставили, — поучителен.

Ю. СМЕЛКОВ.

Фото В. КАРАТАЕВА.