

• Встреча для вас

ТЕАТР ОСОБОГО
НАЗНАЧЕНИЯ

Таким, по убеждению Дамеш Арынгазиевой (Диночки — как со времен режиссерского курса Завадского в ТИТИСе и московской аспирантуры ее зовут друзья, Дамеш Рахманкуловны — как обращаются студенты в театрально-художественном институте, «жас-режиссера» — как говорят о ней рецензенты и коллеги в Казахском академическом театре драмы им. Ауэзова), только таким театром — особым назначением — должен быть сегодняшний театр. Если утомленный рабочим днем зритель идет туда «развлечься», он непременно должен задуматься и понять что-то новое для себя, когда актеры (и режиссер!) правильно поняли сами свою и каждую роль в этом спектакле.

ность. По умению затрачиваться, будь то репетиция или спектакль, определяется талант актера.

А вам спектакль понравился?

— В целом — да. Правда, есть вопросы, но, когда постановщик — режиссер и кандидат искусствоведения, интереснее услышать «саморецензию».

Почему выбрана именно эта пьеса, и как в потоке современной драматургии отличить пьесу первичную, в которой есть что раскрыть, от той, которую, как ни крути, интересно не поставишь?

— Пытаюсь увидеть художественность, то есть противоречивость явлений. Мария Иосифовна Кнебель давала нам такие упражнения: «человечки». Она учила находить противоречия в наблюдаемом человеке. Если в пьесе это есть — а в Сарафанове, отце «странного», как говорят соседи, семейства, это есть, — значит, это нам и надо. Сарафанов нас раздражает, но и вызывает понимание — то есть эмоции: люблю и ненавижу. Хотя я и не могу сразу точно назвать, почему. Или сразу обвинить его. Но эмоция — это беспомощность, когда не знаешь, что дальше делать. Спектакль же — ориентировка в будущем. Для этого нужно точно знать, чего я хочу. С этого начинал Станиславский. Но этого мало. Теперь вопрос ставится так: «Что я делаю для того, чтобы добиться того, что я хочу?»...

Дина умеет добиваться того, что хочет, при всей своей женственности. Слушаю ее и не могу забыть, как совсем недавно, на съезде Казахского театрального общества, она «оттерла» от меня Каарела Ирда на самом (для меня, разумеется) интересном месте разговора и задала свой коварный вопрос: о развитии метода действенного анализа. Этим, как я поняла, можно обездвигнуть любого режиссера: вопрос и Станиславским не был решен окончательно, поэтому

каждый режиссер решает его по-своему.

— Чтобы найти ответ на наболевшее «Как добиться того, что я хочу?», надо вступить в действие методу действенного анализа. В общих чертах, это «анализ пьесы действием». Но как это приложимо к работе над конкретным спектаклем, например, «Старшим сыном»?

— Мы не затягивали застольный период репетиции. Когда не включена «физика» актера, когда он эмоционально не подключен к роли, его подход остается умозрительным. Поэтому мы пытались делать этюды сразу по ситуации пьесы. Старались, играя, постичь глубину авторского желания понять человека, бороться за него, быть им; противопоставить пусть слабого, но духовного человека, например, карьеризму преуспевающего бездушного человека. Борьба за духовность становилась зримой: так называемый «старший сын», Бусыгин, — не очень пекущийся о ближних — рядом с Сарафановым понимает, что человек и хорош, и плох в зависимости от своей позиции. И он вырабатывает эту позицию, и понимает, что за нее надо бороться. Так, на глазах, и исполнитель роли Бусыгина Балтабай Сейтмамытов приобрел как бы новую форму своей сценической жизни — способность к сопереживанию. Эти человеческие приобретения подтверждают нужность такой работы. И еще одно наблюдение: все-таки направленность режиссуры идет не только на игру результата, но и на процесс понимания, воспитания, если хотите. Пока актеры не примут твоей человеческой позиции, тебя не примут и как режиссера. Это правило срывает неизбежно.

Любимый театральный персонаж Динной дочери, шестилетней Майки, отнюдь не «кошка, которая гуляет сама по себе». Потеряв ко мне интерес, она



наблюдает, как Дина режет лимонный пирог, и упорно не желает покидать кухню. Здесь много солнца и мама. А маме виден двор перед домом, где старший, шестиклассник Ерлан, играет все реже. Вырос. С матерью говорит, как с «объектом», который надо опекать, и, по семейным рассказам, очень удивляется ее предложению показать дневник.

— Какое главное качество, на ваш взгляд, одинаково обязательно для молодого актера и режиссера?

— Постоянное ощущение поиска себя в своей профессии. Художественной личности так же трудно сформироваться, как и личности вообще. Вот Сарафанов, отставной музыкант, который всю жизнь пишет свою кантату или ораторию. Не умеет за себя постоять, меняет место работы, даже к бутылке прикладывает. За свой талант он не борется, остается на уровне разговоров. А при Бусыгине, который назвался его сыном, оживает, готов сделать рывок, усилие над собою, преодолеть свою незащищенность и оторванность от жизненной борьбы. Есть люди, которые сами по себе победить неспособны. Представьте, что в чеховской «Чайке» Нина Заречная помогла бы Треплеву? Но он пытался что-то сделать в отрыве от жизни, а она шла от жестокой действительности — разные позиции. А Вампилов — вспомните его Шаманова из Чулимска — все время говорит нам: кто уходит в сторону, противопоставив себя общему, теряет главное — суть жизни.

Еще одно качество, необходимое людям театра (а театр, как говорили великие, — это наука о человеческом поведении): на жизнь надо смотреть через призму своей профессии. Надо уметь определить «накал» человека, его внутреннее состояние. Словом, надо работать над своим восприятием.

И Дамеш пересказывает главу из кни-

ги мужа, психолога В. К. Шабельникова. Там интересно говорится о «механизме свертывания процессов», то есть запоминании. Как «спрессовать» свои впечатления, запомнить интересные мизансцены в жизни, словом, заставить плодотворно работать свой художественный «запасник»? Компетентность личного критика и консультанта Дамеш сомнений не вызывает.

Со дня премьеры сыграно десять спектаклей. И актеры стали спрашивать: «Нто-то Виталия Константиновича в зале не видно... Привыкли узнавать именно у него: «Ну, как мы сегодня?»».

— Я не совсем поняла, почему при соблюдении конкретных примет времени в спектакле — тут тебе и брюки-клеш, и песни шестидесятых годов — как-то иллюзорно подсвечена и закутана кисей сама сценическая площадка? Почему в финале каждый уходит сам по себе: единение героев, вы считаете, тоже иллюзорно?

— Финал действительно как бы нереальный, нам хотелось сказать: я — актер, а вот мое отношение к герою, но с ощущением сопереживания. И в постановочных приемах хотелось пространственно вывить ту же идею, которая была заложена в актерском решении, в оформлении. В отстройке спектакля хотелось подчеркнуть не бытовое действие, а добиться воздействия на зрителя, которое работает на идею спектакля.

— Уроки работы над спектаклем, выводы, которые вы из них делаете, распространяются только на ауэзовский театр, его молодежь, или это применимо вообще к современному драматическому театру?

— На днях я вернулась из Петропавловского драмтеатра им. Н. Погодина. Там идет интересный спектакль «Любовь Яровая» (постановщик главный режиссер театра С. Чулков). Точно распределены роли, есть интересные мизансцены, герои — «развороченные» внутри себя люди, которые многое в своей жизни не понимают, и как раз этим нам понятны. В театре есть хороший профессиональный уровень, культура. Актеры знают, что играют, но делают это часто без особых затрат. И тогда к ним пропадает интерес. Вот в «Святом и грешном» исполнители явно умнее героев, режиссер так выстроил. Вроде и получилась гипербола, но обывательная и приниженная; упущена проблема. И как следствие: спектакль стал похожим на водевил.

А вообще в театре нет «кассовых спектаклей». Это хорошо, потому что честный спектакль рассчитан на процесс взаимодействия со зрителем. В таких спектаклях, с такими актерами всегда хочется работать.

Прошу у Дины фотографию, чтобы восстановить справедливость: актеры знают в лицо, а режиссеров только по рецензиям, но... На снимках горы, леса, дали неоглядные, простор — пока учились с Виталием в Москве, прошли на байдарках все северные реки, Карелию. Не любит Дина позировать.

Беседу записала
Л. ЛУКИНА.