

НЕБОЛЬШОЙ, мест на сто, зал Дома культуры медработников на улице Герцена. Голая, пустая сцена. Только сбоку бочка с водой, а на заднем плане — деревянные воротца. На авансцене вполвалку какие-то странные существа, оплетенные сбруей, с пучками длинных волос в руках. Да это же лошади! Они спят. Спит и конюх Васька, худой, в замызганном кафтане.

Медленно, постепенно ускоряясь, вступает музыка. Занимается день — последний день жизни старого мерина, прозванного Холстомером «за длинный и размашистый шаг, равного которому не было в России». Так начинается «История лошади», точнее, история живой души, ее жизни, любви и смерти — спектакль удивительной силы и глубины.

У «Истории лошади» своя предистория. Она началась еще в 60-е годы, когда Марк Розовский, недавний выпускник журфака, загорелся поставить толстовского «Холстомера» в эстрадной студии МГУ «Наш дом». Увы, ему даже не довелось приступить к работе: студия перестала существовать. И все-таки спектакль появился — в 75-м, на сцене ленинградского БДТ. Спектакль потрясен! До сих пор о нем ходят легенды. Я же расскажу, что произошло на самом деле.

На премьеры, перед финалом, когда из горла Холстомера алой ленточкой хлынула кровь, в зрительном зале раздались громкий крик: «Не надо так!» Исполняющий роль Холстомера Лебедев не растерялся и довел сцену до конца. В зале зажегся свет, и стало видно, как капельники окружили кричавшего. Им оказался пожилой, интеллигентного вида человек. На вопрос: почему он кричал — старик удивленно ответил: «Не понимаю, о чем вы». Оказывается, он сам не догадывался о своем крике. Зритель потерял контроль над собой, впал в состояние некоего гипноза, стресса, когда уже не ощущаешь себя. Сознательно ли идет на это театр и хорошо ли брать над человеком такую власть?

Марк Розовский: Да это же высшая точка театрального торжества! Это пик сверхтеатра! То, о чем можно только мечтать. Выше этого в театре ничего нет и быть не может. Градус зрительского сопереживания настолько высок, что зритель забывает обо всем и рассудок уступает место естественному проявлению сущности человека. Этот момент — высшая ценность сценического акта, организованного по художественной воле театра. Нам не крики нужны, а зрительский шок как результат зрелища. Тогда действие переформируется в возмещение, зритель делается ребенком, не замечающим своего поведения, и возникает власть театра над залом. Это бывает лишь в отдельные моменты действия, когда и сам сюжет, и свет, и музыка, и, главное, актер достигают максимальных, запредельных форм выражения. Биополе на сцене может быть лишь как результат смысловой и эмоциональной кульминации. Тот крик в финале — это ведь сострадание судьбе в наивысшей ее точке, где сентиментальное и трагическое сплетаются без всякого слащавого привкуса. Торжествуют мужество и наивность. Гибель Холстомера значительна и до боли обыденна. Человек, крикнувший «Не надо так!», не прав. Только так и надо. Но при этом помнить — ради каких идей ты выходишь на такой уровень общения: ради торжества своей власти над залом или тебе есть что сказать.

— «История лошади» появилась сначала на сцене профессиональной, но, как сказал о ней Марк Захаров, «нормальному профессионалу такое в голову прийти не могло». Теперь, когда уже подписаны все бумаги и ваш театр-студия обретает юридическую и финансовую самостоятельность, кем вы себя будете считать: профессионалами или любителями?

Розовский: Мы за профессионализм в любом деле, в том числе и в любительском. Я не считаю, что профессионализм и любительство — враги. Целью любого выходящего на сцену человека должно быть овладение мастерством. Быть мастером — высшая цель, независимо от того, кто ты: любитель или человек, получающий за это деньги.

Другое дело, что ответственность во втором случае повышается. Когда я вижу профессионального артиста, беспомощного в своем деле, мне стыдно и больно за его профессию. Профессионалами должны быть все, кто выходит на сцену. Но этому надо учиться, и как раз в театре-студии учеба и происходит. Нет противопоставления профессионального театра самодеятельному. Кто был Станиславский? Он не закончил школу-студию Художественного

театра, но стал Станиславским, потому что учился и постигал свою профессию, свою собственную систему не как нечто готовое. Постигал художественный образ, который сам же выстраивал. Процесс постижения — это и есть творчество. Постигание самого себя, того, что ты умеешь.

— Как строится обучение в студии?
Розовский: Мы пытаемся сам процесс обучения сделать процессом создания спектакля. Не отдельные занятия актерским мастерством и лекции о системе Станиславского, а работа над конкретной постановкой, когда в полифонии сложного действия выявляются одновременно все компоненты.

— По какому принципу набираете в студию? Что для вас важнее: профессиональные навыки, «нутро» или обязательно должно быть и то и другое?



Розовский: Вопрос поставлен некорректно. Дело в том, что подлинный профессионализм предполагает нутро. Если актер «неживой», но технически умеет что-то выразить, он для меня не профессионал. У профессионала вся техника направлена на то, чтобы выразить жизнь человеческого духа. Значит, нужно и нутро. Это и есть высший профессионализм, а у нас под профессионализмом часто подразумевают ремесленничество. Смотришь иной раз спектакль, вроде бы даже есть артисты со званиями, но сопереживания нет, сочувствия нет, вкуса нет. Что это? Значит, нет мастерства, профессии, а есть такая псевдатына, мертвечина.

Как-то сегодня легко стало завоевывать популярность, числиться по разряду мастеров. Раньше российский артист, чтобы завоевать славу, имя, должен был две трети своей творческой жизни потратить на то, чтобы объездить всю нашу провинцию, побывать в каждом городе, выступить перед публикой и доказать свое право на мировой репертуар. Он путешествовал из Вологды в Керчь, из Керчи в Вологду, страдал в этих путешествиях, мучился, готовил себя к выступлению. А сегодня достаточно два-три раза удачно выступить на телевизионных, как тебя уже и запомнили. А если в популярной передаче или среди других известных артистов, то ты уже и на их уровне. У нас сегодня много имен, но обеспеченных «золотым запасом»...

— Или обеспеченных старыми заслугами, которые не худо бы обновлять время от времени.

Розовский: Это уже другая проблема — старения таланта и увядания мастерства. Быть живым, живым — и только... Просто, казалось бы, но иные тратят на это всю жизнь.

— Марк Григорьевич! Пусть ребята тоже что-нибудь скажут. Почему все остальные молчат?

Розовский: Да я разве возражаю? Мне самому надоело за всех отдуваться.

— Вопрос к заведующей литературной частью Ирине Паперной: расскажите о выборе репертуара. У вас вообще не идут «готовые» пьесы — все свое, оригинальное?

Паперная: Мы считаем, что студия на то и студия, чтобы в ней рождались свои спектакли. Мы не можем повторять репертуар других театров, нам нужен собственный репертуар, собственный голос. Если студия берет классическое произве-

дение, она обязана дать свое прочтение, свою трактовку. Только в этом случае она останется собой и ее голос будет различим в общегородском шуме.

— Есть любительские театры-студии, провозглашающие своей программой поисковые формы...

Розовский: Не понимаю, они что — форму ищут отдельно, а содержание — отдельно? Никакая новая форма, самая неожиданная и сногсшибательная, если она не полна мощным, глубоким, человеческим содержанием, никогда не сможет захватить зрителя. Ни широкого, ни элитарного. Элитарный зритель, между прочим, — не тот, кто противостоит широкой массе. Это глубочайшее заблуждение. Для меня элитарный — это зритель, который ведет за собой основную массу. И в конечном итоге задача искусства — сделать

зовскому — как раз образовалась эта студия. Марк Григорьевич сначала не хотел меня брать, но я очень рвался. Исполнял номер в концертной программе, поехал со студией на гастроли. Потом втроем с Эриком Марчуковым и Лешей Паперным мы подготовили самостоятельно «Учитесь водить автомобиль заочно» Клода Фортюно. Розовскому понравилось, он с нами поработал и ввел этот спектакль в репертуар. И меня приняли в студию. Кроме актерской работы, я исполняю обязанности заведующего постановочным цехом. Это постановка декораций, свет, монтаж, даже строительство занимаюсь.

— Что для вас театр?

Щеглов: Все, что имею, — больше у меня ничего нет. Хотя еще пишу стихи, юмористическую прозу. Но это — увлечение, помогающее театру. А театр — жизнь.

— Еще кто-нибудь может ответить на те же вопросы?

Таня Чухалёнок: Театр — это то, без чего жизнь невозможна, а иначе зачем люди ходят? Я пришла сюда пять лет назад по объявлению о наборе в студию. О Розовском знала, что он драматург, режиссер, поставивший в БДТ «Бедную Лизу» и «Историю лошади». Марк Григорьевич очень помог мне в жизни — и как актрисе, и как человеку. В 80-м году я окончила школу, работала в Балашихе, на прядильной фабрике. Жила в общежитии, каждый день приезжала в Москву — в театры, на выставки. Часто опаздывала в общежитие, приходилось ночевать на вокзале. Сидела, дремала, а к шести утра приезжала в цех. На фабрике и в общежитии всех удивляло, что я слушаю классическую музыку, а все деньги трачу на театр и книги.

— Что ощущаете после спектакля?

Чухалёнок: Жуткую усталость и неудовлетворенность. Спектакль проходит, как болезнь, преследует тебя. Зрителю может нравиться или нет, но сама всегда недовольна собой: что же ты, Чухалёнок, не можешь лучше?

— На первый взгляд, судьба театра-студии «У Никитских ворот» проста и благополучна: пять лет назад Розовский повесил объявление — и вот уже в Москве появляется новый театр...

Розовский: Ничего себе просто! Театр, как ребенок, рождается в муках. И, как ребенка воспитывают мама и папа, школа, двор и даже прохожие, так же и с театром — сотни людей, возможно, не подозревая об этом, повлияли на нашу судьбу. Это и журналисты, и работники Краснопресненского райисполкома и райкома партии, которые пришли на наши спектакли, и увидев, что мы делаем, поддержали нас словом и делом. Это и выдающиеся деятели театрального искусства — Розов, Шатров, Сальвинский, Ульянов, Ефремов. Особую роль сыграли московские органы культуры, отважившиеся на эксперимент создания новых хозрасчетных театров. Мы почувствовали, что в обществе есть силы, которые болеют за нас. И теперь мы знаем, что мы нужны. А раньше было чувство, что мы никому не нужны, что мы — люди неиспользованных возможностей. Это и есть ветер перемен. Я в своей жизни пережил трагическую историю, когда разрушили «Наш дом», а ведь из него вышло столько замечательных писателей, театральных деятелей (назову лишь нескольких: Петрушевская, Хазанов, Фарада, Славкин, Филиппенко, Горин, Арканов, Курляндский, Хайт). Может быть, время тогда не подоспело, может, мы в чем-то пережестывали...

— Но ведь большинство талантливых людей из вашего «Дома» все же состоялись?

Розовский: Дело не в этом. Даже если один не состоялся — уже больно. Вахтангов сказал: «С художника спросится». Но спросится и с общества, в котором творит художник. Об этом мы часто забываем. Сегодня общество идет нам навстречу.

А когда мы начинали, здесь, в Доме медработников, когда из 250 пришедших я отобрал 50 человек, мы совсем не думали, что станем театром. Сохранилась запись моей «тронной речи», произнесенной в первый день — в день рождения театра: «Товарищи! Если вы думаете, что мы будем делать профессиональный театр, то вы глубоко ошибаетесь. У нас нет этой цели как таковой. Мы будем просто делать спектакли, и если они выйдут хорошими, это будет наша общая заслуга». Мы хотели заявить о себе, — и вот — толпа у входа, поддержка. Значит, время потребовало нас.

...В Центральном Доме медработников по-прежнему висят на стенах афиши, рекламные щиты с объявлениями — вечера, кинофильмы, кружки... Только театра-студии уже здесь не будет. С первого января он начинает работать на новом месте: Ленинградское шоссе, дом 35, кооператив «Лебедь».

Беседу велa Светлана НОВИКОВА.

Субботные
ВСТРЕЧИ

У нас в гостях театры-студия «У Никитских ворот»