



# В мире творчества

Ударная неделя  
посвящается  
творческой  
интеллигенции

Здание Государственного академического театра драмы имени В. Кингисеппа закрыто на ремонт. Но репетиции идут.

В малом зале освещена только сцена с двумя столиками по бокам. За одним столиком — Хейно Мандри, за другим — Мезли Сэст. Главный режиссер театра, народный артист ЭССР Микки Микивер репетирует пьесу Айно Ундла-Пильдмэя «Вирумааский певец и Койдула».

Ведет репетиции Ансель Орав — готовится пьеса ленинградского драматурга Аллы Соколовой «Дом наполовину мой».

А Хярмо Саарм ставит «Мандрагору» Маккиавелли — это будет летний спектакль на улице Старого города.

И первый вопрос, который я задаю Микку Микиверу, связан с ремонтом.

— Как живет театру... без театра?

— Трудно, конечно. И самое трудное в этой ситуации — негде выпускать спектакли. Мы играем в других театральных помещениях, когда у их хозяев свободные дни.

Поэтому в этом сезоне мы в основном готовим камерные спектакли, оставив остальное на будущее.

— И в этом «остальном», конечно, есть новые эстонские пьесы! Афиша вашего театра в последние годы удивляет и радует — в ней постоянно появляются новые пьесы или инсценировки эстонских драматургов и писателей, или вдруг появляется забытое название из эстонской классики, как, например, «В вихре ветров» А. Кицберга.

— Эстонский театр не может жить без национальной драматургии, не может идти вперед.

Легче всего развести руками и признать, что современной эстонской драматургии не существует, что появляются только отдельные пьесы. И театр остается тогда в стороне, словно он вовсе и не заинтересован в обратном...

Мы сами проявили инициативу, что, конечно, и отразилось на афише. Мы имеем несколько новых интересных пьес, и мне очень жаль, что мы не можем сразу, немедленно приступить к их постановке.

Я имею в виду пьесу Яана Круусвалля «Цвета облаков» (кстати, он сейчас пишет вторую часть, будет диалог), и — довольно неожиданно — получили практически первую пьесу Матса Траата «Солнце в лицо». Я очень хочу поставить траатовскую вещь, и, наверное, к концу года это желание осуществится, но обстоятельства складываются так, что сначала я выпущу этот спектакль в Московском театре на Малой Бронной.

— В Москве это будет вашей первой постановкой. Но вы ста-

вили спектакль в Риге, Финляндии, Венгрии. И в вашем театре идут спектакли, выпущенные рижанином Адольфом Шапиро, финном Пааво Лиски. Как вы считаете, имеют ли «режиссерские гастроли» практически ощутимую пользу?

— Когда у нас работает Адольф Шапиро — это очень хорошо и для театра, и для актеров. Или когда я ставлю спектакль в другом городе, в

но срочно принимать какие-то меры, чтобы все эстонские драмтеатры между собой в обязательном порядке дружески общались. Такие отношения либо есть, либо их нет, и складываются они между людьми, а не между коллективами.

Недавно был в Москве, дел много, город большой, погода плохая. Пошел к Анатолию Эфросу. Вел репетицию Лев Ду-

вая хорошую пьесу в другие руки ради своей актерской работы!

— Отдавать пьесу, которую сам хотел бы поставить, честно говоря, мне не приходилось, кроме одного раза. Но тогда у человека была хорошая идея, как ее поставить, а я сам не знал, как подступить. Имену в виду «Пер-Гюнта». Сейчас я готовлю его со своими студентами.

— Время, время... «Надо жить!» — это из «Трех сестер».

— Ваши студенты сейчас на втором курсе!

— На втором. Кажется, удалось набрать хороших ребят. Кроме внешних данных, которые тоже должны быть, главным для меня были внутренние качества, а самым главным из них — внутренняя чувствительность. Это — фунда-

По-моему, в идеале должно быть так. Прочитал человек вечером дома пьесу и все про нее знает. А приходит на следующий день в театр, видит ту же пьесу, но во плоти режиссерского замысла и актерской игры, видит и чувствует подводные течения и мотивы, которые при чтении не видны — и постигает всю пьесу заново, забывая о знакомом событийном ряде. Только тогда смерть Ромео будет для него вновь неожиданной и трагичной — потому что он узнает, почему умер Ромео.

Конечно, такого на театре почти не бывает, но к этому надо стремиться.

— А что, по вашему мнению, должно стать для ваших студентов первой заповедью?

— Не говоря о хорошем сценическом самочувствии, об умении анализировать и отвечать на вопрос «почему», я хотел бы внушить им две вещи. Первую — требовательность к искусству, то, что я называю сердцевинной нашей работы. Вторую — требовательность к себе, зависящую от первой.

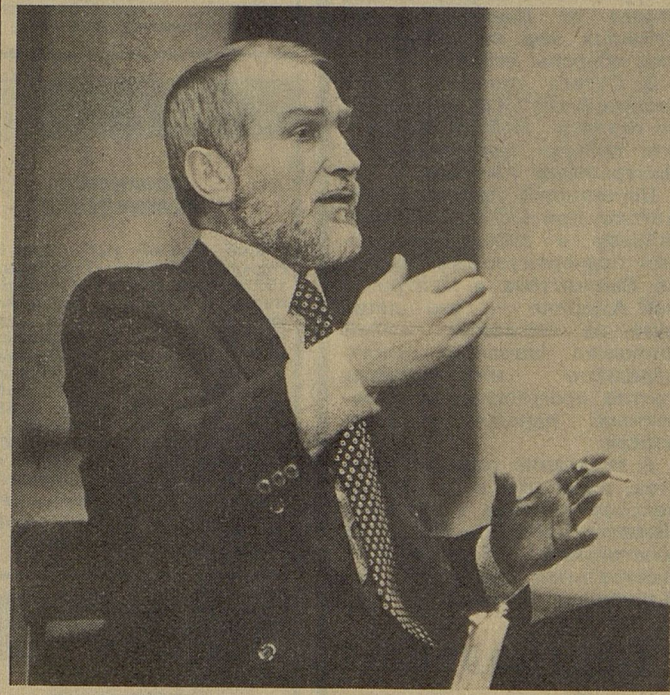
Эту двоякую требовательность каждый должен вырабатывать в себе сам. Ведь актерская профессия — единственное, насколько я знаю, ремесло, которому обучают в высшей школе и по которому нет учебников. А значит, нет и определенных правил, которые были бы универсальны, подходили бы всем, нет универсальной системы, универсального метода. Конечно, есть практики театра, которые дали для ориентиров очень и очень многое, — есть Станиславский, Немецков-Данченко, Мейерхольд, Брехт, Питер Брук, Гротовский, для меня еще Пансо. Есть основа, есть намеки, но в течение своей актерской жизни, начиная со школы, каждый должен выработать свой метод. свой подход, свои приемы, свои привычки работать над ролью.

Как именно играть — это уже зависит от стилистики пьесы и режиссера. Ведь никто — ни Станиславский, ни Брехт, ни Арто не могут подсказать, как конкретно должен выглядеть мой спектакль, моя роль.

Театр — живой организм, он не стоит на месте. Он должен идти вперед, не забывая о своих основах, и в этом его жизнь, его современность, его магия.

Э. КЕКЕЛИДЗЕ.

Фото Н. Шарубина.



## Сегодня — Международный день театра

# В каком акте умер Ромео?



А роли отдавать мне не жалко. Да и нет у меня ни одной заветной роли, о которой бы мечтал. И те роли, которые я получал за последние десять лет, были для меня самого неожиданными. Бог его знает, если бы я был только актером, может, было бы по-другому.

И потом, я не могу репетировать сам с собой как с актером. А репетиция — это форма жизни актера, и я вообще больше люблю репетировать, чем играть спектакль. Не хочу повторяться, и поэтому не говорю вслед за Эфросом «репетиция — любовь моя».

— Лет тринадцать назад, когда вы вели в консерватории свой первый курс, вы ставили с ними четвертый акт «Трех сестер», потом, спустя годы, сами сыграли Вершинина...

— ...и сейчас опять ставлю со студентами сцены из «Трех сестер». И знаете, что странно — мне ничуть не мешает, что я видел много спектаклей в разных театрах, что играл сам, что присутствовал в разборе, анализе пьесы.

Сейчас анализирую с ребятами — будто и нет у меня никакого опыта, никакого знания. Вот такая пьеса.

— И к ней все время возвращаются или вновь обращаются театры. Сейчас в Москве «Три сестры» идут на Таганке, на днях состоялась премьера у Эфроса — он вернулся к пьесе через десять лет.

мент, на котором строится все остальное. Внутренняя чувствительность требуется от исполнителя во всех видах искусства, будь то музыка, живопись, графика. Техника вырабатывается потом, и этим уже занимаешься всю жизнь.

Но внутренняя чувствительность, бесконечное любопытство и открытость ко всему — база. Если молодой человек будет вести себя и чувствовать как опытный актер, который все знает и все умеет, — это заведомо умерший актер.

Самое главное для меня, и это мне хотелось бы передать своим ученикам, — мы не должны быть ни прокурорами, ни адвокатами. Мы должны быть следователями. Долг следователя — понимать человека, выяснять все мотивы, которые им движут, выяснять беспристрастно и объективно. И только потом, когда мы поймем каждого героя, в том числе и злодея, мы выберем себе позицию — или оправдания, или осуждения. А мы часто начинаем с того, что этот герой мне нравится, а этот — нет. Да и в жизни относимся так же порой: не вникая в мотивы, выносим приговор, не разделяем то, что нам кажется, от того, что есть. А ведь каждый поступок каждого человека мотивирован. В этом и состоит наше искусство, чтобы мотивы эти найти и выявить, ответить на вечный вопрос «почему».

другой среде, с другими актерами — я острее чувствую и свои недостатки, и свои достоинства. Приносит это пользу моему театру? По-моему, приносит — ведь когда работаешь с другими, больше думаешь о своем. И даже если некоторые актеры ворчат, что, мол, зачем ездить на постановки в другие театры, у себя дел хватает — но надо понимать, что если взамен моего отсутствия они получат возможность работать с Шапиро или, как будущей осенью, с венгерским режиссером, то такая игра стоит свеч.

А вообще это замечательное чувство, когда знаешь, что у тебя (я сейчас говорю только о себе) есть в стране два формально чужих театра, куда ты всегда можешь зайти просто так, когда тебе плохо или ты совсем запутался. Прийти, тихонько посидеть на репетиции, посмотреть, побыть с актерами... В Москве — на Малую Бронную, в Риге — в ТЮЗ.

У нас в Эстонии нет такого, да я и не уверен, что обязательно должно быть, что нуж-

ров, он ставит «Жизнерадостных ребят», пьеса эта идет и у нас. Но что меня поразило? Дуров придумал финальный танец. И вот уже конец репетиции, он переоделся, и пришел балетмейстер. Дуров вновь переоделся, и они с Каневским начали все сначала, до третьего акта. И это Дуров, которого, как говорится, каждая собака знает! Ему пятьдесят один год, а он в такой физической форме, какая не каждому молодому актеру снится. Вот говорят, мол, Дуров много снимается в кино, да хорошо ли это для театрального актера. А дело все в том, что Дуров в театре работает, работает не щадя себя, и это его дело, если он успевает еще и сниматься. Но театр — его дом, и он не дает себе поблажки. И только так можно жить в театре, если ты настоящий актер.

— Но вы, Микки, так сказать, играющий режиссер. Как уживаются в вас обе эти ипостаси? Не жалко актеру Микиверу отдавать хорошую роль другому — ради режиссуры? Не ревнует ли режиссер Микивер, отда-