

Как живешь, Номедия?

В Театре имени Евг. Вахтангова в 1889-й раз — с 1922 года — прошла «Принцесса Турандот». Отгребели аплодисменты, опустел зал. А за кулисами, еще не успев разгримироваться, собрались участники спектакля, чтобы поговорить о проблемах комедии. За «круглым столом» — заслуженная артистка РСФСР Людмила Максакова, заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор Владимир Шлезингер, народный артист РСФСР, профессор Владимир Этуш, народный артист СССР Юрий Яковлев и главный режиссер театра, народный артист СССР, профессор Евгений Симонов; он и начал разговор...



Людмила Максакова, Владимир Шлезингер, Владимир Этуш, Юрий Яковлев и Евгений Симонов.

Е. СИМОНОВ. На днях я сидел в кабинете у нашего главного администратора. Раздался звонок, я снял трубку — и услышал: «У вас-то хоть есть что-нибудь смешное?» Я понял, что перед этим человеком обзвонили пол-Москвы. «Понимаете, товарищи, я второй раз жениться собираюсь, невесту вожу по театрам. Выходим после спектакля — грустно. А нам просто посмеяться хочется — такая потребность!..» Вот эту потребность нельзя не учитывать: комедия нужна. Другой вопрос — какой она должна быть...

В. ЭТУШ. Смешной. Хотя ты лопни. Если это комедия.

Л. МАКСАКОВА. Я хочу сказать просто свое мнение: комедия — самый трудный жанр. Из всех. Потому что люди переживают и плачут по одним и тем же причинам — потеря любимого человека, трагедия неразделенной любви и прочее, а смеются — по разным: их не всегда легко понять и сыграть. Поэтому комедия для актера всегда связана с риском — он должен быть готов к провалу. Ведь может случиться и так: ставили комедию, на репетициях веселились, пришел зритель — и абсолютная тишина. Зловещая.

Потом риск для актера всегда связан с наигрыванием. Когда не смеются, актер начинает пыжиться, наигрывать, изобретать трюки, чтобы все-таки насмешишь. А трюковая комедия — я с точки зрения своей актерской, рассуждаю — менее интересна. Одно дело, когда смех вызывается характером, а другое — когда режиссер говорит: «Значит, так — ты сейчас бежишь и с пятого этажа на тебя выливают ведро воды...» Для меня как актрисы это задание не представляет интереса. Для меня интереснее комедия характера, чем трюковая.

В. ЭТУШ. А мне лично трюки нравятся...

В. ШЛЕЗИНГЕР. Право на существование имеют все виды комедии. Хотя комедия положений и трюковая считаются, что ли, ниже классом, но и они имеют, если угодно, даже социальную направленность: в наш век стрессов дать человеку на несколько часов разрядку — значит помочь ему после этого еще лучше работать. Мало ли?

В. ЭТУШ. А я сказал: мне трюки нравятся. Вот не знаю, видели ли вы недавно по телевидению передачу, где Евгений Лебедев играл сцену из «Энергичных людей» Шукшина. Это был такой фейерверк фантазий и трюков, такой блистательный гротеск! И в этой связи я хочу сказать о преувеличении вообще. В комедии характеры обязательны. Мне кажется, они должны быть взяты из быта и узнаваемы зрителем — тем самым третьим «компонентом» в знаменитой формуле Вахтангова. Но чтобы вызвать смех, мы должны что-то прибавить к характеру, какую-то очень смешную черточку.

Е. СИМОНОВ. А что вы прибавили в «Кавказской пленнице»?

В. ЭТУШ. Там я сообразил: рядом снимаются Никулин, Витин и Моргунов — троица, которая зарекомендовала себя именно в трюковой комедии, и если я попытаюсь «прибавлять», мдти тем же путем — делать маску, то в этой стилистике пропаду. Я решил, что нужно играть совершенно реального персонажа. Правда, он должен быть ограничен. Правда, он должен быть искренне не понимать, какая разница между теми баранами, которые принадлежат государству, и теми, которые принадлежат ему. И т. д. На этом, мне кажется, и строится комический эффект.

Ю. ЯКОВЛЕВ. Вот относительно смешной черточки, которую надо прибавить. Когда восстанавливали «Турандот», Рубен Николаевич Симонов остался очень недоволен Максаковой: «Да-а... надо просить кого-то помочь...» Показали Райкину. «Ой, какая прелесть! Как много вы сделали...» Только абсолютно не смешно...» — сказал своим тихим голосом Аркадий Исаакович. Мы были в полной растерянности: что делать? «Но вы не отчаивайтесь — все легко исправимо. Юра, сколько лет вашему Панталоне?» — «Это неважно: ему может быть сто, двести или триста — он вечный старик!» — «Прекрасно. У вас интересный рисунок, но я понимаю все, что вы говорите. Газета у вас есть?.. Тогда прочитайте какую-нибудь статью, но так, чтобы я не понял ни одного слова». Я прочитал, все засмеялся. Маленькая, казалось бы, не очень важная подкачка — и все встало на свое место.

Е. СИМОНОВ. Кстати, Яковлев играл в очередь с Симоновым, и Рубен Николаевич однажды сказал: «Я боюсь, что в Панталоне он меня переиграл». «Я боюсь», — он сказал. И действительно, Яковлев играет виртуозно.

В. ШЛЕЗИНГЕР. Если попытаться определить, что может быть смешным для всех, что сидит в зале, то, мне кажется, мы придем к одному ответу: смешно, если характер или эпизод у всех вызывает одинаковые ассоциации. Именно поэтому вызывал смех герой Этуша в «Кавказской пленнице»: таких знают. Но то же самое относится и к драматургии: истинная комедия начинается только тогда, когда автор угадывает этот ассоциативный ряд. Почему, например, Даниеля и Рязанов стали ведущими нашими мастерами кинокомедии? Почему их принимают большинство зрителей? Потому что узнаваемы характеры и ситуации.

Ю. ЯКОВЛЕВ. Не только. Их лучшие фильмы пользуются успехом потому еще, что не являются «чистыми» комедиями. Они ведь идут чаплинским ходом: как правило, смешное у них обычно рядом с грустным. «Берегись автомобиля», «Не горюй!», «Афоня», «Ирония судьбы...» — все они укладываются в формулу «смех и слезы».

В. ШЛЕЗИНГЕР. Но это вообще один из законов комедии. Сочетание веселого со сценами иного плана — неминуемо грустными или человечески глубокими. Такое сочетание у Шекспира, у Островского, в нем — одна из тайн гения Чехова. Это сочетание есть и в лучших актерских и режиссерских работах.

Почему больше полувек принимается «Принцесса Турандот»? Одна из причин: существование комедийного — очень глубокой мыслью. Я вспоминаю один из самых жестоканных театральных праздников — нашу «Мадемуазель Нитуш». Зритель умирал от хохота. Ну, действительно... А через минуту мог заплакать. Вспомните вахтанговский спектакль «Интервенция», где безумно смешное рядом с грустным или героическим. Почему зал так воспринимал «Филумену Мартурано»? Там тоже — очень смешное рядом с человечески грустным. Почему так велик русский классический водевиль? Почему с таким восторгом принимались в водевилях Щепкин или Мартынов? Потому что люди смеялись и плакали, а тем самым получали возможность подготовиться к восприятию следующей смешной сцены. Это — закон.

Есть замечательная кинокомедия Крамера «Это безумный, безумный, безумный мир», которая идет очень долго. Вам не кажется, что люди смеются первые полчаса — час, а затем иссякают? Почему на Луи де Фюнесе смеются, скажем, только первые двадцать минут?

Ю. ЯКОВЛЕВ. Должны быть паузы в смехе.

В. ШЛЕЗИНГЕР. Именно — паузы и переход сцен одного качества в другое. Поэтому мы не правы, когда стараемся, чтобы зритель все время смеялся. Все время смешно быть не может.

Л. МАКСАКОВА. У актера в этом сложном жанре важными спутниками должны быть вкус и чувство меры. Мне кажется, трудность для актера еще в чем? Смех в театре и смех в кино — разные вещи. Словесный юмор в кино почти никогда не воспринимается.

Ю. ЯКОВЛЕВ. Воспринимается...

Л. МАКСАКОВА. Воспринимается только юмор метафоры, юмор ситуации, а словесный — гораздо меньше. Очень трудно, скажем, найти для авторского текста Ильфа и Петрова или Зощенко какой-то кинематографический эквивалент, и, конечно, голос за кадром не всегда спасает положение. Есть просто разная природа юмора кино и театра.

Ю. ЯКОВЛЕВ. Я не согласен: природа юмора одна. По-

сферой, которой они дышали. Грандиозным комическим актером был Шуккин. Понимал комедию невероятно. Я помню, зимой по утрам Шуккин выходил на каток, залитый в нашем дворе, катался, а мы, мальчишки, стояли и смотрели. У него было несколько номеров, например, он показывал, как человек идет на работу — не хохочет, а идет, как отправляется с работы на свидание, как пьяный возвращается домой; он изображал танец балерины. Мы умирали от хохота!..

Л. МАКСАКОВА. Проверял реакцию на детях...

Ю. ЯКОВЛЕВ. И Чаплин проверял свои комедии на детях...

Е. СИМОНОВ. Я уверен, что Шуккин так тренировался. Больше того, он учился у детей: по субботам Шуккин отправлялся за город на «эмке» (были тогда такие машины) и, приехав в какой-нибудь колхоз, собирал ребят, разговаривал, конечно, такком подсматривал за ними и все впечатления сохранял в своей актерской «копилке».

И еще одно родило великих комиков прошлого: все они

встречающихся в жизни. А комедия обычно избирает положения парадоксальные, хотя задача остается прежней: сценарий должен выжить жизненные ассоциации...

В. ЭТУШ. В комедии обязательно должно быть заложено что-то такое смешное, из ряда вон выходящее. Парадоксальное, верно. Вот, например, комедия... сейчас забыл название — там человека сажают в мешок и бьют палкой...

Е. СИМОНОВ. Простите, профессор. Это называется «Проделки Скапена».

В. ЭТУШ. Ведь сам играл — как же я забыл? Так вряд ли слуга мог посадить барина в мешок и бить его палками — во времена Людовика-то...

Ю. ЯКОВЛЕВ. Смотря какого. Во времена Шестнадцатого можно было...

В. ЭТУШ. А это было до революции, при Четырнадцатом. Автор придумал такую комическую ситуацию, и мы приняли ее на веру. Или — вряд ли реальный Сквозник-Дмухановский за ревизора принял бы «тряпку, фитильку». Или —

Ю. ЯКОВЛЕВ. А подобной нету...

Е. СИМОНОВ. Да-да, верно. В общем, очень хорошие актрисы. Они съезжаются вечером, после спектаклей в своих театрах, и играют в историческую Пороховую башню, где никакого театра сроду не было. Актрисы выходят в ролях Мальволио, герцога Орсино, сэра Тоби и других и играют так отчаянно, так весело, так по-женски простоудно изображают мужичка, что не смеяться нельзя.

В. ШЛЕЗИНГЕР. Но это другой ход смешного.

Е. СИМОНОВ. Другой, но он найден.

Ю. ЯКОВЛЕВ. Актрису на комедию надо приходить, каждый раз забывая, что он играл в тридцати фильмах или пятидесяти спектаклях. Нужно приходить...

Л. МАКСАКОВА. ...бездумно.

Ю. ЯКОВЛЕВ. ...без груза прошлых работ.

Л. МАКСАКОВА. Я и говорю: бездумно.

Ю. ЯКОВЛЕВ. Ну, бездумно вообще нельзя работать. А

женщине, а потом портрет показывать зрителю, и оказывается: принц рыдал над дамским портретом — «точка, точка, запятая, минус, рожица кривая».

В. ЭТУШ. Если и дальше говорить о театре, надо сказать, что у артиста много врагов...

Е. СИМОНОВ. Интересно...

В. ЭТУШ. Фигурально, фигурально выражаясь.

Ю. ЯКОВЛЕВ. Первый, кто может убить спектакль, — зритель.

В. ЭТУШ. Зритель? Нет. Но ведь есть еще пожарник, который стоит в кулисе, и он — тот же детский портрет, который нарушает мою актерскую веру. Это и декорация: зал видит каменный замок, а актер — кусок холста с надписями «Зад, левый», «Зад, правый».

Л. МАКСАКОВА. Ну, это уже отношения не имеет...

В. ЭТУШ. Не «ну, это», а именно — в том же ряду, потому что театр — это театр, и если ты настоящий артист, то будь любезен: сыграй отношение — мы с первого курса училища учим этому — к портрету девочки, как красавицы, а потом покажи «точку, запятую...».

Ю. ЯКОВЛЕВ. И все же

первый враг актера — зритель.

В. ЭТУШ. Я не считаю, что он враг.

Ю. ЯКОВЛЕВ. Я скажу, почему: если вы играете комедию, а зритель не смеется в течение целого акта и начинает «раскаиваться» только ко второму — это катастрофа. Зато, если актер почувствует, что зритель — друг, он расцветает. Он может импровизировать, быть беспрельдно свободным, и комедия льется, как поток.

В. ЭТУШ. Я не могу удержаться, чтобы не сказать несколько слов...

В. ШЛЕЗИНГЕР. В адрес своего друга Юрия Васильевича...

В. ЭТУШ. Нет, нет: в развитие темы Говора о зрителе, Юрий Васильевич опускает вторую часть формулы: зритель — еще и первый друг актера...

Ю. ЯКОВЛЕВ. Если ты его завоевал...

В. ЭТУШ. А как же! И я-то обязательно должен об этом сказать, потому что со всех ролей — в том числе и слуги в «Двух веронцах», о которой так лестно для меня отзывался Евгений Рубенович, — меня снимали как несправившегося.

В. ШЛЕЗИНГЕР. Выходит, ваш первый враг — главный режиссер театра Симонов?

В. ЭТУШ. Не-не-не: он-то как постановщик спектакля верил в меня. Но сам я не умел без зрителя ориентироваться, и все, что делал, было не смешно, потому что, выйдя на сцену, я видел пугающую «дырку» — черноту зала. И только когда пришел зритель, когда доносились хоть какие-то реакции, я сразу же начал ориентироваться в роли. И все стало на свое место. Комедийная роль по-настоящему «доходит» только на зрителе. Ведь отчего растет спектакль? От контакта со зрителем. Без зрителя мы вообще ничего не можем сделать, особенно в комедии.

Ю. ЯКОВЛЕВ. Такое случилось у каждого. Я тоже помню, как почти двадцать лет назад меня назначили на роль старика в «Дамах и гусарах», потому что Рубен Николаевич отказался: «Я не могу при-

гать, скакать и драться на саблях — это не мое амплуа...»

КОРРЕСПОНДЕНТ. Как вы все точно копируете Симонова...

Е. СИМОНОВ. Но единственный, кто имеет на это личное разрешение Рубена Николаевича, — Шлезингер.

Ю. ЯКОВЛЕВ. А мы все — без лицензий. Так вот, тогда у меня ничего не получалось до самой генеральной репетиции. Я думал: «Если публика не примет — все пропало!» Но, слава богу, на спектакле был полнейший контакт с залом. В данном случае, зритель оказался, конечно, другом актера.

Е. СИМОНОВ. Но на поводу у зрителя, что называется, тоже нельзя идти.

В. ЭТУШ. Конечно. Если на сцене у героя упадут штаны, го для определенной категории зрителей это будет самый удивительный момент, однако мы же так не делаем.

Ю. ЯКОВЛЕВ. Мы делаем другое. Не так давно я видел спектакль в столичном театре. Там известный актер, играющий главную роль, подводил к «смеховой точке», «кладет» реплику и ждет смеха, а потом идет дальше. Он уже изучил реакцию зала и жмет и жмет... Это такая провинция, такой штамп, что не дай бог...

В. ШЛЕЗИНГЕР. Но часто актер в комедии берет только внешнюю характеристику — смешную походку, гримасы и прочее, то, что выходит за пределы нормы, — так сказать, клинику. Это юмор не столь уж высокого разбора. Самое же интересное, когда смешна система мышления героя, система общения его с другими. Когда я начинаю хотеть заранее, предвещая то, что он скажет, поскольку знаю, как у него работает серое вещество...

В. ЭТУШ. А если говорить о приемах игры, которые тоже меняются, то сейчас уже зрительно не так интересно, почему артист так хромает и как сумел «наклеить» такой большой нос.

Ю. ЯКОВЛЕВ. От актера ждут, что он будет идти от своей индивидуальности.

В. ШЛЕЗИНГЕР. Все меньше тех, кто наивно думает, что перевоплощение — это походка, нос, смешной парик. Все больше и больше театр приходит к тому, что перевоплощение есть обязательный процесс, но через него непременно должна проглядывать личность актера.

Е. СИМОНОВ. Каждый большой мастер — мне трудно это сейчас точно сформулировать — находит свой собственный прием, вызывающий комический эффект. Буквально на днях мы потеряли Николая Сергеевича Плотникова — одного из крупнейших комедийных актеров советского театра. Вспомните: его юмор был вневременным серьезе. Николай Сергеевич считал, что кувыряться, делать трюки нельзя. И унываться — тоже. Он ведь ни разу не улыбнулся, играя с каменным лицом Крутицкого в «На всякого мудреца довольно простоты». А зрители помирали со смеху. И свой собственный прием был, например, у каждого из выдающихся мастеров МХАТа — Грибова, Яншина, Станицына и других.

В. ШЛЕЗИНГЕР. А кстати, Евгений Рубенович, что вы ответили тому зрителю, с которого начался разговор?

Е. СИМОНОВ. Я пригласил его на «Турандот»...

Ю. ЯКОВЛЕВ. Он, наверное, видел ее еще с первой женой...

Е. СИМОНОВ. Начинаем исправляться — сейчас новую комедию репетируем.

В. ЭТУШ. Наконец-то...

Записи беседы за «круглым столом» и фото

Григория ЦИТРИНКА

ПОСЛЕ «ТУРАНДОТ»...



Е. СИМОНОВ



В. ЭТУШ



Л. МАКСАКОВА



В. ШЛЕЗИНГЕР



Ю. ЯКОВЛЕВ



тому что доходит юмор или нет, зависит еще и от режиссера и актера. Казалось бы, «Кавказская пленница» — чистая комедия положений. Но и все, что говорят герои, вызывает смех.

Е. СИМОНОВ. Вот о смехе. Помню, отец говорил, что у нас в театре было два события: однажды, когда Алексева играла Кручинину в «Без вины виноватых», узнала Незнамова и крикнула — человек упал в обморок, его вынесли из зала; и со «Льва Гурыча Синичкина» зрителя увезли в больницу — так он хохотал и не мог остановиться, вспоминая, как кувыряться и на голове стоял Шуккин. Я убежден: настоящие комедики должны доводить зритель «до колик» — кстати, так играл в «Двух веронцах» присутствующий здесь Этуш. Это умение делать замечательные мастера прошлого. Достаточно вспомнить актеров Театра сатиры — Хенкина, Поля, Курихина, Лепко или Театра оперетты — Ярона, Володина, Анискина: стоило им только выйти на сцену, как люди начинали смеяться. Но было еще одно, что родило их всех: для них юмор не был делом, которому они, так сказать, отводили три часа в день, во время спектакля, — он был атмос-

были замечательные импровизаторы, и не только на сцене. Я помню, как отдыхали Хенкин и Поль — это был фейерверк юмора, около них всегда толпились люди. Замечательные комики — наши современники — безусловно, наследуют дар импровизации, как особый стиль общения не только на сцене, но и в жизни, как особые самочувствие, которое издревле существовало в актерстве. Импровизационно-веселое самочувствие необходимо в комедии, и оно обязательно передается в зал.

Зритель знает нашего талантливого комика Николая Олимпиевича Гриценко, который, к сожалению, сегодня не участвует в беседе, потому что болен. Но зритель на сцене видит результат. А мы-то знаем, как Гриценко импровизирует на репетициях, какое огромное количество трюков «выдавал». Когда он готовил свою последнюю роль в «Дне дельном», мне говорили даже наши актеры: «Невозможно смотреть — трюк на трюке». Но потом все лишнее он отбросил. И еще пример — уже из истории: когда Булгаков принес в театр «Зойкину квартиру», актеры творили также в течение первых двух репетиций, что потом у режиссера Алексея Дмитриевича Попова и вахтанговцев еще три недели ушло на воспоминания о том, что же они наимпровизировали.

В. ШЛЕЗИНГЕР. Всех их объединяет и еще одно: комедиаграф видит в жизни больше смешного, чем другие. Кто обладает таким особым талантом, тот в комедии выигрывает.

Ю. ЯКОВЛЕВ. Однажды я попал в Дом актера на вечер сотрудничества муз. В зале сидел Райкин. Его просили выступить, он отказался: «Можно я просто посиджу?..» — и сидел все время молча. Волею судьбы на следующий день я опять попал в Дом актера и опять увидел Аркадия Исааковича. Кто-то спросил: «Вчера вы, наверное, было скучно?» «Скучно!» — удивился Райкин, пошел в кабинет директора и показал всех выступавших.

Л. МАКСАКОВА. Один из самых увлекательных разделов актерского мастерства — наблюдения. Как у Лебедева в «Истории лошади».

Ю. ЯКОВЛЕВ. «Актерская копия». И я понял, что все маски Райкина абсолютно живые — правда? — все реальные. И все необыкновенно смешные...

В. ШЛЕЗИНГЕР. Потому что вызывают ассоциации у каждого. Однако есть ощущение, что юмор старится быстрее, чем люди. Что было смешно еще три года назад, сейчас может не вызвать даже улыбки. А ведь есть великая формула Вахтангова — он говорил: Третья студия играет сказку Гоцци в 1922 году, включая в формулу три компонента: театральный коллектив, драматургический материал и время, то есть зритель. Который, кстати, должен быть «заявлен» на комедию с первых реплик — иначе все пропало.

Ю. ЯКОВЛЕВ. Поскольку в других жанрах экспозиция зачастую, как известно, скучна. На нее может уйти и пол-акта. Мы к этому привыкли. А комедия предполагает контакт с залом с первых минут: если зритель не смеется с первых же реплик, не почувствует жанра и языка, на котором с ним говорит театр, — это трагедия для актера. Тогда артист станет сам себя смешить, что противоречит всей актерской природе.

В. ШЛЕЗИНГЕР. Мне еще кажется, что в комедии система отбора — как авторская, так режиссерская и актерская — должна быть более направленной и жесткой, чем в драме. Потому что в драме мы находимся в ситуациях, часто

вряд ли брат и сестра могут быть так похожи, что их нельзя отличить друг от друга. Но если бы мы все это не приняли на веру, не было бы ни «Ревизора», ни «Двенадцатой ночи». Когда речь идет о комедии, такую условность тоже нельзя забывать.

Е. СИМОНОВ. Возможно, читатели и зрители не представляют себе, как сложно вскрыть природу юмора в пьесе, даже классической. Была бы так, что комедия, смешная в чистке, на премьере проваливается. И наоборот: читают пьесу, никто не улыбнется, потом начинают репетировать, и она становится невероятно комичной. Иногда автор, классик, «закрывается» — и хоть лопни, как сказал Этуш: «На «Турандот» актеру надо приходить, как на праздник».

Л. МАКСАКОВА. Тут есть вот что: актеру, так сказать, внутри себя гораздо легче создать трагическую ситуацию. И очень трудно создать...

Ю. ЯКОВЛЕВ. ...комедийную Правильно.

Л. МАКСАКОВА. Правильно? Какая-то проблема сидит в голове, слишком много хлопот, забот, перед репетицией еще с кем-то поговорил... И уходит желание импровизировать и комедийное самочувствие. А без него, без ощущения, что я все могу — все! — тоже нельзя играть комедию. Рубен Николаевич говорил: «Надо играть смело!» А чтобы пришла смелость, нужна предельная раскованность.

В. ЭТУШ. Рубен Николаевич замечательно играл в «Филумене Мартурано» и в одном монологе плакал. Он не должен был плакать по роли, а у него текли слезы. Я пришел к нему и спросил: «Почему вы плачете в этом монологе?» Он засмеялся: «Дорогой мой, от счастья пребывания на сцене!» Это прекрасно! Это ощущение полноты счастья и восторга, когда слезы сами собой бегут.

Ю. ЯКОВЛЕВ. И зал сразу понимает состояние артиста... Понимает и плачет вместе с ним.

В. ШЛЕЗИНГЕР. Как-то на ученом совете Шукинского училища Этуш сказал умную вещь...

Ю. ЯКОВЛЕВ. «Умную». Надо, чтоб это опубликовали...

В. ЭТУШ. Обязательно...

В. ШЛЕЗИНГЕР. ...смысл которой был в том, что все, чему учил Вахтангов, заключено в одной манере «доходить» — принципу показывать портрет красавицы, и он плачет — если, конечно, хорошо играет — настоящими слезами, и зал понимает, что он сходит с ума по этой удивительной