

Акт 2013, 13/12, 224

Р. ПЛЯТТ. Итак, я вижу перед собой драматурга, могу добавить — мною уважаемого. Но, дорогой Самуил Иосифович, — вы ведь волей-неволей представляете цех драматургов, а к пеху в целом у актера всегда найдутся претензии... Правда, справедливости ради надо сказать, что за последние время, кроме отрядов маститых авторов, появились молодые. И все-таки современных пьес мало. Хороших...

С. АЛЕШИН. Я надеюсь, вы не считаете, что некоторые драматурги, садясь за стол, думают: «Вот сейчас напишу слабую пьесу, в которой изво всех сил не буду касаться сложных проблем»?

Р. ПЛЯТТ. От этого не легче: зрителю многое причитается...

Знаете, с молодых лет мне безумно интересно: что там — по ту сторону рампы? Потому что есть какая-то тайна зрительного зала. Вот сегодня принимаю хорошо. На той же пьесе через день капитально другое. Почему?.. Это тайна, которую зритель уносит с собой. Но нам-то надо знать!

С. АЛЕШИН. Мы зритель привилегии обозначать как-то среднеарифметически, а ведь это совсем разные люди.

Р. ПЛЯТТ. Именно — разные. Но любопытно другое. Я часто смотрю сквозь щелочку в занавесе и думаю: «Кто они, эти тысячи с лишним принарядившихся людей? Понимают ли, что пришли в театр не отдыхать, а работать?»

Я считаю, что зритель — безусловно, соучастник спектакля, его сотворец. И с момента, когда гаснут огни в зале, зритель невольно вовлечен в работу. Вступает в силу магия театра — я сознательно соединяю такие контрастные слова «работа» и «магия»: они в данном случае сочетаемы. И это при условии, если пьеса сильна, спектакль удался и нам есть чем зритель брать...

Но у нас ведь особое положение — мы не можем играть в комнате, для кружка избранных. Если ежевечерне по ту сторону рампы нам не соперничают сотни людей, театра просто нет...

Однако с премьерой в жизни спектакля начинается новый этап: дословное спектакля. Он корректируется, иногда капитально перестраивается по сигналам, идущим на сцену из зала.

С. АЛЕШИН. Начинается игра в теннис, где вы — только один из партнеров.

Р. ПЛЯТТ. Один. Причем сигналы — уже только слышимая реакция — чрезвычайно разнообразны. Я могу вам, к примеру, насчитать варианты тишины: тишина заинтересованности, тишина сосредоточенности... увы, тишина скуки... волшебная тишина высшего порядка...

С. АЛЕШИН. Это верно: зритель может участвовать, но он ведь не обязан...

Мы знаем, что зритель очень изменился. Он сейчас больше искусен, чем, скажем, сорок лет назад. Он сизмалства подготовлен, хотя бы передачами ТВ, его не надо «втаскивать» в условности театра. И зритель способен домысливать. Драматург обязан учитывать это новое качество, и актер — тоже.

Сегодня мы можем — и обязаны — давать большую нагрузку зрителю. И должны воспитывать его вкус. Артист, услышав реакцию, не свидетелствующую о хорошем вкусе, может повлиять на зал. Но он может эту реакцию принять и восхититься...

Р. ПЛЯТТ. Не дай бог! **С. АЛЕШИН.** А как горько бывает, если зритель пытается веселиться там, где смеяться просто грешно...

Р. ПЛЯТТ. Тогда у меня раскрас для вас есть.

У нас в репертуаре был «Леший» — первый вариант чеховского «Дяди Вани». Я играл в нем Жоржа Воиничко — прообраз будущего дяди Вани, роль высокого напряжения, потому что в «Лешем» Воиничко — стрелается насмерть. И в этом спектакле, как ни в каком другом, мне необходим был соперничающий зритель.

Интересно, что люди, пришедшие именно на Чехова, во время спектакля не слышны или «слышны» по-особому: это от них идет та сосредоточенная тишина, о которой я говорил. Слышны другие — случайно попавшие, алчущие смеха. Они в полной дружбе со мной на протяжении первого акта, где я говорю смешные фразы, например: «Вафля, заткни фонтан!». Но во втором акте я чувствую всем своим существом, что уже мешаю им. Потому что требую внимания к своей душевной боли и мешаю наслаждаться проделками моего партнера, который по ходу пьесы вытворяет всякие смешные штучки.

На третий акт я шел, как на главный бой, который надо выиграть. Потому что к моменту предсмертного монолога дяди Жоржа зал должен быть мой, иначе он не примет монолог и все труды пропадут даром. Это как-то удавалось, но все же несколько человек залились хохотом, когда раздавался выстрел, — они думали, что в неподалеке от моего места лопнула электролампа, и утихали только тогда, когда Соня говорила: «Дядя Жорж застрелился!».

Вот так шел спектакль — как сражение, которое нужно выиграть...

Я на днях перечитывал Блока — не стихи, а его заметки — и наткнулся на такую фразу: «Рампа есть линия огня». Точно!

С. АЛЕШИН. Для участия зрителя важно, чтобы он знал, куда пришел — на свадьбу или похороны, чтобы предугадывал степень, что ли, серьезности разговора. На нашего зрителя вполне можно положиться — он много читает, много видит. Но, знаете, не надо только заискивать и захваливать. Потому что последствия бывают очень неприятны. Так проявляется профессиональный зритель — «выступальщик», который считает, что он-то все уже превзошел. Это плохо. Каждый должен делать свое дело... Кстати, чтобы быть зрителем, тоже нужен талант.

Р. ПЛЯТТ. Восприятие искусства, как и само искусство, может быть талантливым и бездарным, тогда и театр должен учить людей воспринимать искусство.

С. АЛЕШИН. Но тут есть вещи, которые одному театру не под силу. Если вы возьмаетесь клеить на паутину, то только поврите все. Вы понимаете, о чем я?.. Надо начинать с драматургии. Я не хочу сказать, что драматургией все кончается, но начинается именно с нее. Возможность воздействия на зрителя должна быть заложена уже в пьесе.

Я бы еще добавил: чудо театра заключается и в том, что он, будучи, так сказать, местом соборным, заставляет среднего зрителя чуть приподняться. В театре тон задает глубоко чувствующий зритель.

Р. ПЛЯТТ. А вы замечали разницу в реакции зала на классическом спектакле и на пьесе, где зритель все родное и близкое?.. Я вспоминаю, как весной 1941 года в Театре имени Ленинского комсомола мы репетировали очень интересную пьесу Голсуорси «Окна». Ставила Серафима Германовна Бирман, и она страшно увлекла нас острой режиссерской рисунком. Вдруг нас извещают: работа откладывается, мы перебрасываемся на пьесу молодого К. Симонова «Парень из нашего города»...

И. Н. Берсенева в полтора месяца выпустил великолепный спектакль. На премьеру мы начали играть робко... Потом видим — прием, прием, овация, триумфальный финал. Зритель, как говорится, принял спектакль на себя. Он хотел, плакал, аплодировал, потому что герои пьесы сидели в зале...

И вот тогда я почувствовал в первый раз и потом много думал об этом, что ни на каком классическом спектакле такого контакта со зрителем вы иметь не будете.

Почему я часто и думаю: дайте мне хорошую современную роль — подчеркни-

ваю, хорошую, — и я вам за нее отдам Арбенина и Отелло.

С. АЛЕШИН. Я как-то читал вашу статью относительно современного артиста. Не спорю: он должен быть хорошим. Однако это условие, как говорят математики, необходимое, но недостаточное. К нему, очевидно, надо прибавить способность заражать зрителя тем, что вы говорите с ним на одном языке. Чтобы зритель резонировал, надо знать его жизнь.

Иногда, если артист становится маститым, известным, он просто бытом своим начинает все меньше соприкасаться с жизнью, которую должен изображать на сцене.

Если раньше, будучи молодым, он прыгал с трамвая на троллейбус, любил, разводился, играл, репетировал почти круглосуточно...

Р. ПЛЯТТ. Вы напоминаете мне мою молодость...

С. АЛЕШИН. Да?.. Ему не надо было «изучать» жизнь — он был в ее кипении. Он мог прийти на завод, и рабочий с ним говорил, как со своим парнем. Не надо было искать обще-

го языка. Но вот прошло двадцать лет...

Так как же все время держать эту самую жизнь за руку, чтобы чувствовать ее пульс?

Р. ПЛЯТТ. Надо в ней участвовать.

С. АЛЕШИН. Надо в ней вариться. А это не всегда комфортно. А годы идут. А прибавляются болезни... Становится труднее. Но необходимо, потому что иначе происходит уже не разговор со зрителем на равных, а демонстрация некоей квалификации.

Раз уж ты обладаешь опытом, зрелостью, так употреби их на то, чтобы изощрить свой ум, ухо, чтобы слушать, как говорят. Молодым вначале это удается запросто. Но порой у них не хватает опыта, культуры. Молодой артист великолепно сыграет студента, рабочего паренька, но если ему дадут Сирано де Бержера, вы заметите, что он не умеет декламировать, что плохо говорит, не красиво движется...

Р. ПЛЯТТ. А беда в том, что сейчас со сцены уходит образное начало...

Вы часто видите в современном театре, что актер действует со сцены, так сказать, своими психофизическими данными. Это называется самовыражением. Когда есть чему самовыражаться — бог с ним. Если роль можно выразить своими средствами — вот тем Пляттом, который сидит перед вами, — то так тому и быть, если это целесообразно. Но бывает, что через четыре реплики актера, предлагающего зрителю только «натуральное хозяйство» — свой внутренний мир, свой жест, свои глаза и больше ничего, — мне становится скучно.

«Милый, ты самовыражались, но ведь я-то совсем другой!» — слышен где-то в мистических высотах крик образа. — Ты же не нашел от меня ничего! В самом деле, существует его, образа, манера ходить, его манера смотреть, его манера же-

стикулировать... И все должно стать моим.

Беда в том, что сегодня такое «самовыражение» часто провозглашается как некий «современный» стиль. Внешнее считается уже ненужными доспехами театральности.

С. АЛЕШИН. А знаете, какие бывают неприятные последствия этого? Что в мое «я» не лезет, сразу воспринимается как неправдоподобное: «Я бы так не поступил! Я бы так не сказал!»

Р. ПЛЯТТ. Можно заклеймить, как Дед Мороз, — так, что тебя родная мать не узнает. Губу наклент, борозду... Ну и что? Я не про физическое только говорю, а и про внутреннее.

И вам назову два равнодушных имени: Хмелев и Добронравов. Всегда было известно, как будет играть Добронравов. Как личность он был настолько мощен, что проникновение в духовный мир образа не требовалось от него ничего дополнительного. Это было в его эстетической программе. А как будет играть какую-то роль Хмелев, никогда не было известно.

Я как-то видел Хмелева

за кулисами: нескладный, неприметный какой-то... И вечером того же дня я видел Хмелева — Алексея Турбина: по-человечески значительного, с чеканной дикцией... Что его посетило? Как состоялось это поразительное проникновение в суть?

С. АЛЕШИН. Тут есть еще одна вещь — талант. Талант угадывается. В «Добронравовском» случае надо быть честным и не ломать роль «под себя». Тогда ты вправе сказать: «Эту правду я понимаю не хочу и брать не буду». «Хмелев» же может сказать: «Такое я еще не играл. Интересно, что ж там за правда?»

Р. ПЛЯТТ. Разберем оба случая.

Вот вышел на эстраду актер в пиджаке, начал играть. Какая сила проникновения в образ! Может быть, соскользнул у него с одного плеча пиджак, и мы видим, что он уже в мантии... Он сейчас, так сказать, в процессе душевного перевоплощения, весь антураж домислен, но разве это не дорого?.. Очевидно, да.

А я апеллирую к жизни Михаила Чехова — и говорю: ну разве не мог Чехов просто пошудить и подсесть свои тогда еще молодые височки и выйти играть сенатора Аблеухова в «Петербурге» Андрея Белого? Мог. Что же заставило его налечь себе высокую, как сахарная голова, полированную лысину, сделать оттопыренные уши, а ля Победоносцев, найти бледно-зеленый, трупный цвет лица, какую-то странную походку?.. Что подняло его на этот неистовый, бескомпромиссный, свой внутренний мир, свой жест, свои глаза и больше ничего, — мне становится скучно.

Он был всегда новым, непохожим. Он не старел, пока эмиграция не прекратила его существование как актера. Там он уже не состоялся.

С. АЛЕШИН. Вы, наверное, обратили внимание, что некоторые спектакли могут идти сколько угодно

лет и не стареть. Это потому, что, говоря современным языком, театр — саморегулирующаяся система. Правда, тогда, когда в нем есть руководитель.

Скажу вам по секрету, я за «монархию» в театре. Идея оркестра без дирижера, как известно, себя не оправдала. К тому же опытный меломан замечал, как первая скрипка нет-нет да указующе взмахивала смычком.

Р. ПЛЯТТ. Вашу шекотливую формулу насчет «монархии» подправим словом «лидер»: он должен быть в театре.

С. АЛЕШИН. Пусть так. Вы видите, как возродился сейчас Театр Маяковского, потому что там появился Андрей Гончаров. Те же актеры, но какие обнаружили в них скрытые силы!

И вот что любопытно: если актеры обладают способностью слушать зал, то они все время — порой даже незаметно для себя — будут делать какие-то поправки. В плохом театре спектакль «расплывается», а в хорошем — нет. Как в жизни со временем меняются интонации человека, так будут они меняться и в спектакле; поэтому он мо-

жет не устареть и через десятилетия.

Вот, разве не так и вы играете в спектакле, идущем уже много лет?

Р. ПЛЯТТ. Я отвечу просто: роль при желании актера совершенствуется бесконечно. Мало того, уже на премьеру я выхожу с готовой программой минимум и с «перечнем недоделок».

Дни идут, я могу добавить потом некоторые вещи, поскольку ощущаю какие-то долги. Но я добавляю еще и по другой причине: программа-максимум может быть мне додана из зала. Повторяю, зритель — сотворец, он диктует массу нового и корректирует программу, с которой я вышел на премьеру.

С. АЛЕШИН. А у вас не бывает конфликта с коллегами, которые говорят: «Куда это вы потянулись?»

Р. ПЛЯТТ. Видите, какая штука — наше дело мучительно... Ведь решать свои задачи надо в уже заданной программе целого спектакля. Поэтому я слушаю все советы, дома просенваю, а окончательный судья все-таки, кроме меня самого, еще и режиссер — если я ему верю. В этом случае счастье, если режиссер гибкий, не педант, который заливая цементом каждую интонацию, чтоб она вовеки не менялась. Сильный режиссер всегда ведь разумный корректив актера примет.

Кстати, жизнь моя была счастлива тем, что я встречал не «просто» режиссеров... Мой учитель — с театральным пеленом до сегодняшнего дня — Ю. Завядский! И. Берсенева, С. Бирман, С. Гиацинтова! А последняя по времени встреча — А. Эфрос... Понимаете? Это те случаи, когда я не мог «обскакать» режиссера... Но разговор сосредоточился что-то на мне...

Вот мы часто читаем: годы проставляют Бабанова, Раневская, Андровская... Понимаете? Это не значит, что драматурги должны бросаться писать и зати-

вать брешь, но думать об актрисе, когда у нее нет роли...

С. АЛЕШИН. Что значит — «нет роли»? Прежде всего, уже не одну тысячу лет существует мировой репертуар. Так что, если сидишь без ролей несколько лет, а у актрисы-то особенно годы на учете, то как-нибудь найти роль можно. Если же говорить о современной пьесе, то настоящая актриса, мне кажется, должна уметь сыграть даже роль, почти ей противопоказанную.

Р. ПЛЯТТ. Боюсь, что вы многого требуете...

С. АЛЕШИН. Почему — «многого»? Ермольева так делала. Она сыграла сотни ролей — что, это был один Шиллер? Ничего подобного! Да и известно: некоторые выдающиеся успехи великих актеров петроградской сцены и Малого театра достигались на пьесах ничтожных. Но актеры нашли возможность создать удивительные роли.

Р. ПЛЯТТ. Вы сейчас задеваете очень важную тему: успех. Но есть ведь разные формы успеха. Вы знаете, что существует ряд хороших спектаклей, на которые нет «хвоста» у кассы.

С. АЛЕШИН. А как это

того, фильм снят. А в Театре на Таганке от зрителей отбоя нет. В чем же дело?

Есть в зрители какой-то особый нерв. Можно предложить ему качество, хорошую игру, такт, тонкость и так далее. Но вы его за этот нерв не дернули, не сказали что-то главное и новое — пусть даже на старом материале, — и это ему уже не нужно.

Р. ПЛЯТТ. Хорошо. Но разве не важно, чтобы зритель поверил в «некассовый» спектакль? Поверил в то, что в нем есть своя ценность? Вот это будет выигрыш театра. Это будет открытие...

С. АЛЕШИН. Вы сказали правильное слово — «открытие». Оно должно быть. И тогда придет настоящий успех. Ведь если есть успех для нескольких ценителей, заранее пришедших с цветами, то на самом деле успеха нет, потому что слово драматурга должно звучать для массы.

Открытие должно быть. В пьесе, в режиссерском решении, в актерском исполнении. Открытия бываю очень редки, но бывают, и только тогда мы вправе говорить о настоящем, полноценном успехе.

Р. ПЛЯТТ. Но успех успеху — рознь. Безразлично, какими средствами добит успех.

С. АЛЕШИН. Действительно, кассовый успех составляет необходимое, но не достаточное условие. Мы прекрасно знаем: может быть кассовый успех, и зрители будут восторженно относиться к возможности побывать на спектакле, потому что он потрясает какими-то их ширпотребным устремлениями, но это — без малейшего уважения к театру и даже с некоторым презрением.

Р. ПЛЯТТ. И все же есть разница в наших взаимоотношениях со зрителем: вы, печатаясь, можете обрести его в качестве читателя, а мы без зрителя не существуем. Вот почему надо толковать не только о нас, но и об уважении зрителя к театру.

Я, например, не могу забыть — и даже записал число, — как однажды мы вышли кланяться после спектакля. Кстати, поклонились — традиция уважения к зрителю: мы благодарим за приход и прощаемся. И вот, кланяясь на «Милосердие» 17 декабря 1970 года — я, действительно, записал число, — я примечал зрителя, который выделялся в гуще оживленно аплодировавших людей какой-то тупой неподвижностью. Он свои ладони хлопками не унизил. И весь его напыщенно-снисходительно-высокомерный вид как бы говорил, что он осчастливлен второй ряд партера своим присутствием. Он снисходил к театру — вот это невыносимо.

С. АЛЕШИН. Кажется, Мейерхольд разделял людей, собравшихся на улице вокруг сшибленного трамвая человека, на три категории. Одни сразу готовы приналеж, поднять трамвай и вынуть из-под колес несчастного. Они побегут, позвонят и вызовут «Скорую помощь». Вторые за помощью не побегут, но и они будут потрясены происшедшим. А третьи пройдут мимо и скажут: «Не надо было нарушать правила уличного движения». Вот эти третьи — люди не для театра. Они не способны сочувствовать, сострадать.

Р. ПЛЯТТ. Это — тот мой зритель от 17 декабря...

С. АЛЕШИН. Вот еще что относится к современному зрителю: он способен увидеть и понять самый скромный жест, самую неприметную мимику. Вы можете стоять к нему чуть ли не спиной, но поведете бровью, и он каким-то чудом все увидит.

Знаете, истина, как говорится, конкретна. Я хочу назвать нескольких артистов, которые поражают в этом смысле и вознаграждаются популярностью. Один из них — В. Гафт...

Р. ПЛЯТТ. Присоединяюсь.

С. АЛЕШИН. Верно? Просто не понимаю, как он это делает. Сидит ли, курит, повернулся ли, вышел... Он сразу обращает на себя внимание обилием естественных деталей, а уж

то, что зритель их заметит, в этом, я думаю, он не сомневается.

Второй случай: Ольга Яковлева...

Р. ПЛЯТТ. Опять присоединяюсь.

С. АЛЕШИН. Актриса необычайной заразительности. При щедрой жесткости игра не производит впечатления суетливой — она естественна. Я видел Яковлеву в интересной пьесе Розова «Ситуация»: удивительно, как актриса там разнообразна, какая сложная партия ею создана.

И, наконец, недавно я был на творческом вечере Ларисы Малеванной. Поразительная индивидуальность. Что бы она ни делала — это так же неожиданно, как в жизни, и лишено ложного оригинальничания.

Р. ПЛЯТТ. В нашем цехе существует еще одна проба на дарование: есть целый ряд красивых актрис, которые дурнеют на сцене.

С. АЛЕШИН. Ну что говорить! На сцене красивейшая женщина может выглядеть безобразно, если она не талантлива. И наоборот: одаренный талант делает красивее, одухотворяет...

Р. ПЛЯТТ. Я сейчас с радостью думаю вот о чем: мы с вами, драматург и актер, говорим о волшебном для нас деле — театре. И это в то время, когда он атакован всеми искусствами — конкурентами. Когда, совсем еще недавно, многие пророчили смерть театру. А театр никак не хочет умирать. Он — на века.

С. АЛЕШИН. Когда у театра отняли все, что могут делать другие искусства, стало ясно, что у него осталось главное: магия живого общения.

Р. ПЛЯТТ. Живое общение с людьми, чем заменишь его?

С. АЛЕШИН. Сегодня театр опирается на качество, которое существует с детства в каждом человеке, — желание участвовать в игре. У одних это выражается непосредственно — они идут в актеры. У других косвенно — они принимают участие в самодеятельности. Третьи «идут» в театральные.

Р. ПЛЯТТ. Но тут ведь и такой оттенок: существуют спектакли, где со-творчество зрителя — обязательное условие игры. Ведь посмотрите, как «хитро» сделал Товстоногов в «Мещанах». Когда открылся занавес: «У, милые, такая прочность быта на сцене»...

С. АЛЕШИН. Жить можно. Дверь скрипит...

Р. ПЛЯТТ. ...Подумал было я. А потом смотрю — какой «хитрый» режиссер: у него скрип играет, фундаментальные ножки стола играют, герани, которые Бессменов снимает с огня, чтоб позвать полицию, — все играет. Вот это действительно современное решение, когда театр уверен: зритель поймет.

С. АЛЕШИН. Тем и любопытны законы искусства, что они набирают законодательную силу лишь после того, как открыты... А потом, когда становятся обязательными, иногда превращаются в штампы — вот как отсутствие занавеса.

Р. ПЛЯТТ. Иной раз так хочется не просто уйти за кулисы, а хлопнуть дверью, христнуть в ней ключом — и потом уйти. Только дверей нет.

С. АЛЕШИН. Вы же знаете, что, кроме первооткрывателей, существует еще и мода...

Р. ПЛЯТТ. Но мода — она же предается.

С. АЛЕШИН. Рассказывают, что Анатолий Франс однажды спросил, сколько пьес сейчас на французской сцене. Ему назвали цифру «400». Он сказал: «О, это очень много. А сколько из них хороших?» — «Четыре». Он сказал: «О, это очень много...»

Потому то и дорого, что редко. Призывать, чтобы все спектакли были прекрасными, можно, но — необычно. «Обычно» другое: не надо превозносить плохое.

Р. ПЛЯТТ. Блок еще говорил, что не надо называть искусством то, что зовется иначе...

Запись диалога и фото Григория ЦИТРИНКА