



Репетирует Аркадий

Райкин

заметки
режиссера

За сорок лет своей работы в театре Аркадий Исаакович Райкин сыграл несколько тысяч ролей. Именно ролей, это не оговорка. Райкин не играет эпизоды, а создает роли. Протяженность времени их сценического существования, а время это порой крайне небольшое, совсем не определяет полнокровности и многогранности образов.

Михаил Николаевич Кедров называл свое исполнение роли Манилова «бегом на спринтерскую дистанцию». Более того, Кедров утверждал, что дистанция эта отнюдь не легкая, а труднее, чем «стайерская» роль, допустим, Алексея Александровича Каренина. Сценическое существование Манилова исчисляется двадцатью пятью минутами. Гоголевский диалог — непревзойденный пример интенсивности содержания. Каждая фраза — образец выразительности, каждое слово может принадлежать только этому персонажу, этой эпохе, этой стилистике.

Роли Аркадия Райкина имеют протяженность от пяти до пятнадцати минут сценической жизни. Текст их на бумаге очень далек от гоголевского совершенства. Утверждаю с полной ответственностью, что от написанного на бумаге до произнесенного на сцене на десятом, двенадцатом спектакле — дистанция огромного размера.

Многие фразы Райкина входят в повседневную жизнь, как афоризмы, а некоторые персонажи, созданные артистом, становятся нарицательными. Не случайно при разговоре об искусстве Райкина все время приходят на память гоголевские произведения, гоголевские герои. Образность райкинского творчества близка гоголевской образности, актерские средства выразительности по природе своей похожи на литературную выразительность гоголевского гения, его метафоричность, его гиперболу, его печальный пронзительный лиризм, его «видимый миру смех сивозв невидимые миру слезы».

В каждом из спектаклей Ленинградского театра миниатюр Аркадий Райкин играет пятнадцать — двадцать ролей. Иногда немного больше, немного меньше. И к каждому спектаклю Райкин готовит не менее тридцати ролей. Таким образом, зритель

видит в лучшем случае две трети того, что артист репетирует. Иногда Райкин снимает готовую миниатюру или монолог в собственном исполнении за день до премьеры, иногда после первой встречи со зрителем, иногда прекращает работу над той или иной ролью в середине репетиционного периода. Всегда ли прав артист в своей поистине невероятной самокритичности? Почти всегда. Говорю почти, потому что все-таки знаю несколько работ Райкина, удивительных по изяществу, которые он снял по причинам, до сих пор мне непонятным. Об одной из них расскажу. В подавляющем же большинстве случаев Райкин прав в своем беспощадном самоконтроле на сто процентов. Критериев у артиста при отборе материала несколько. Первый и самый главный — сегодняшнее гражданственное звучание номера, острота и, самое главное, новизна постановки вопроса. Второй — художественное решение миниатюры или монолога, текст и исполнение. Этим вторым критерием Райкин порой жертвует ради первого. В качестве примера можно привести миниатюру «Рельсы» — банально написанную драматургами Настроевыми. Неинтересно поставленную автором этих строк и достаточно заурядно сыгранную самим Райкиным, Ляховицким и Новиковым. И, однако, Аркадий Исаакович упорно сохраняет ее в репертуаре из-за актуальности, новизны и действительной остроты постановки вопроса. И тот же Райкин в 1956 году выкинул из программы миниатюру А. Хазина «Выьем, ей-богу!». Это была миниатюра о том, как ловкая официантка заставляет напиться непьющего посетителя. Делает она это с помощью музыки. Ресторанный оркестр играет по знаку официантки различные «алкогольные» мелодии от Шотландской застольной Бетховена до «Шумел камыш». Посетитель — Райкин. Он играл почти без текста, только слушал музыку. Но как слушал! Сколько неожиданных реакций рождалось у него от каждой новой мелодии! Как постепенно, с железной логической последовательностью, приходил он к неумолимому решению напиться, начав с категорического отказа даже от кружки пива! И как это было смешно!

Однако критерий «смешно или не смешно» никогда не является для Райкина

основным. С годами (я работал с Аркадием Исааковичем начиная с 1949 года) эта так называемая проблема смешного волновала его все меньше и меньше. Уникальное чувство юмора не покидает его никогда. Смешное у Райкина рождается интуитивно, но вот желания рассмешить, ради которого очень многие артисты идут на любые вкусовые компромиссы, не существует у Райкина ни сознательно, ни бессознательно. Сочетание сознательного и бессознательного в актерской работе Райкина очень своеобразно.

Следуя Станиславскому и Вахтангову, он сознательно открывает дорогу бессознательному. Восемьдесят процентов репетиционного времени, а может быть, и больше Райкин тратит на работу с авторами. Конечно, какие-то актерские заготовки происходят и во время этой работы. Бесконечное количество раз переделывая ту или иную миниатюру, тот или иной монолог, Райкин этюдно проигрывает перед авторами различные варианты. Делает он это всегда эскизно, намеком. Артист чрезвычайно осторожно относится к процессу рождения образа, никогда не торопится, утверждая, что «растение вырастет само и тащить его из земли руками нельзя». Никогда, на моей памяти, работа над текстом до репетиций не получала окончательного завершения. Текст у Райкина меняется от репетиции к репетиции. Более того, на десятом спектакле вы услышите вариант, сильно отличающийся от премьерного, а на сотом спектакле значительно откорректированный по сравнению с десятым. Исключением являются, пожалуй, миниатюры Михаила Михайловича Зощенко, в которых артист менял текст очень незначительно. И при этом, как ни парадоксально, Райкин относится к авторскому тексту очень бережно. Он никогда не тронет хорошо построенную фразу, он всегда исполнительски подчеркнет удачный литературный оборот, а точно найденные автором «словечки» Кожича — райкинского исполнения входят в жизнь. Артист умеет передавать особенности литературного стиля тех авторов, у которых этот стиль есть. При работе над текстом Райкин всегда и созна-



тельно, и подсознательно помнит, что он не может доиграть как артист драматического театра во втором акте то, что не доиграно в первом, что на создание образа, пересказа события он имеет пять—десять минут. Поэтому процесс работы Райкина над текстом с авторами и без них — это последовательная «кристаллизация» словесного материала, создание, если можно так выразиться, текстового «экстракта». И еще. Речевой характеристике персонажа артист придает первостепенное значение. Огромная наблюдательность Райкина в жизни делает его фантазию поистине неисчерпаемой. Напечатанный на машинке листочек монолога после репетиции исчерпан и исписан Райкиным так, что на следующей репетиции он сам с трудом разбирает написанное. Перепечатывается на машинке новый вариант, и через репетицию он опять весь перечеркнут и исписан. И так десятки раз... Параллельно текст выучен.

Но вот на одной из репетиций он медленно встает со стула и идет на сценическую площадку. И здесь происходит чудо, которое встречается так редко и является, наверно, первым признаком большого актерского таланта. Только тогда, когда все проверено, выверено, построено с железной логикой в монологе или в миниатюре, только тогда и начинается чудо райкинских репетиционных импровизаций. У Станиславского есть прекрасное образное определение работы актерского бессознания: «Когда у вас есть точный фарватер, умеет пустить свой корабль по ветру и не мешайте ему плыть!». И Райкин пускает свой корабль. Его актерский аппарат моментально отзывается на малейший подсказ со стороны режиссера или на новую реплику партнера. И рождаются неожиданные интонации, жесты или, говоря профессиональным языком, «приспособления», всегда попадающие в самую суть поставленной задачи, хотя часто самые парадоксальные. Я не могу забыть одну репетицию в 1949 году в номере на двенадцатом этаже гостиницы «Москва». Репетицию вел Владимир Платонович Кожич — замечательный ленинградский режиссер. Я был ассистентом. Райкин играл маленькую пантомиму, как человек идет с чемоданом пятнадцать километров. Легкий вначале, чемодан, с каждым километром,

естественно, кажется все тяжелее. Райкин ходил вдоль воображаемой рампы взад и вперед. Кожич только тихонько подсказывал, сколько километров он прошел. И на каждый подсказ он менял положение чемодана (чемодан, конечно, тоже был воображаемый). Райкин нес его на спине, на плече, на голове двумя руками... Ему жали туфли... Он снимал их... Шел босиком... Это был этюд, который рождался сегодня, сейчас. Таким и вошел этот этюд в спектакль «Любовь и коварство». Над пантомимой «Умелец Гиньяров», где мастер-халтурщик приходит ремонтировать телевизор, Райкин работал с авторами что-то около двух месяцев, потом сделал эту виртуознейшую работу с воображаемыми предметами за одну репетицию в доме отдыха в Зеленогорске, а потом еще две недели работал с радиотехником, озвучивавшим эту пантомиму разными шумами.

Самое трудное для Райкина — закончить репетицию. У него всегда ощущение, что чего-то он не сделал, не нашел чего-то самого важного. И после репетиции, в машине, за обедом, он повторяет какие-то слова и не может выключиться из репетиционного ритма. Его сосредоточенность во время репетиции уникальна. Он не терпит посторонних разговоров, с трудом соглашается на перерыв для отдыха. Переделки же и доделки каждого номера делятся столько, сколько живут эти номера на сцене.

Аркадий Райкин умеет четко формулировать все, что касается метода его работы. Его умение строить роль или сцену большими кусками (он всегда настаивает, что кусок должен быть большим), его способность определять точное действие, в результате которого возникает бесконечное количество приспособлений и ярких красок, и, наконец, его дар подчинить все большой гражданской мысли дают возможность утверждать, что огромный артист Райкин мог бы быть серьезным педагогом в том сложнейшем жанре, в котором он работает. Жаль, что пока учиться у Райкина могут лишь немногие, работающие с ним на репетициях. К моему величайшему счастью, я имел эту возможность.

А. БЕЛИНСКИЙ.