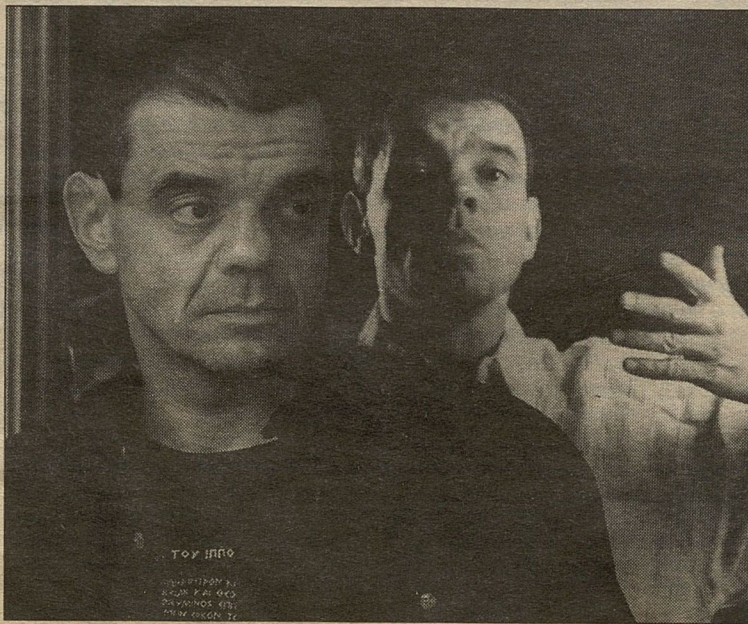


Экран и сцена
2000. - апр. (№ 5) - 4/16

Константин Райкин: «Жизнь – дистанция стайерская»



Совсем недавно «Сатирикон» отпраздновал свой 60-летний юбилей. От ленинградского Театра миниатюр под руководством Аркадия Райкина до нынешнего «Сатирикона» пролегла эпоха. Феноменальная энергия и неодолимый организаторский талант Константина Райкина помогли сохранить Дом. Марьяна роша стала одним из театральных центров. Быть может, самое удивительное в Константине Аркадьевиче – способность к развитию, смелость, с которой он берется решать сложные художественные задачи, увлекая за собой широкого зрителя. «Сатирикон» – театр модный, популярный, но именно здесь, на малой сцене, родились «Великолепный рогоносец» Петра Фоменко, «Превращение» Валерия Фокина. «Жак и его Господин» – редкий случай спектакля для всех, и зритель, и впервые попавший в театр зритель оказываются покоренными мудрой пьесой М.Кундеры.

В буклете к фестивалю «Золотая Маска» (К.Райкин – трижды номинант национальной премии, в 1995 году он получил «Маску» за роль Грегора Замзы) высказано кредо художественного руководителя «Сатирикона»: «Последовательность – вот что требует мужества. Не секундного, фестивального, когда бросаются на амбразуру, но ежедневного движения к цели. Жизнь – дистанция стайерская».

На премьере мне приходилось слышать мнение, что массовый зритель на «Гамлета» не станет ломиться. Как мы видим, этот прогноз не подтвердился.

Что, кстати говоря, раздражает некоторых критиков. Среди них есть такие, которые любят неуспешные спектакли, неполные залы, когда мало кто понимает то, что происходит на сцене. Они считают, что в этом прежде всего признак качества, дескать, высокое искусство непонимаемо. Для меня же главный вопрос: полный зал или нет? Хороший театр, куда не ходит публика, – абсурд. Кино имеет право рассчитывать на будущие поколения, потому что оно сохраняется во времени. А театр – это великое искусство настоящего времени.

Главная и единственная причина успеха «Гамлета» – грандиозная грузинская троица – Роберт Стурюа, Гия Канчели и Гоги Месхиаши. Мы исполняли свои роли, точно идя за указаниями режиссера. Это касается всех моих партнеров, занятых в этом спектакле.

Мне бы хотелось вспомнить вашего первого «Гамлета», созданного вместе с Валерием Фокиным в «Современнике». Тот юный принц датский как-то питал нынешнего?

Практически нет. Ведь Фокин и Стурюа – очень разные режиссеры. С Валерием мы сделали шестнадцать спектаклей. Это целая жизнь. И редкое постоянство. У нас бывали перерывы в работе, но иногда мы работали вместе из года в год и не по одному спектаклю в сезон. Тот спектакль назывался «Этюды по Гамлету». Мы оба увлекались принципами «бедного» театра, Ежи Гротовским. Спектакль был чрезвычайно полезным для освоения актерской техники, нахождению общего языка режиссера с актерами. Он был камерным, элитарным, лабораторным. «Гамлет» Роберта Стурюа совсем другой. Он необычен, как и сам его создатель.

И в чем эта необычность? – Моя первоначальная идея была просто поработать со Стурюа, а вовсе не играть Гамлета. Гамлет – это его предложение. Я не сразу на это пошел, пытался предлагать ему другие варианты. Но он стал как-то странно настаивать, и я согласился. Конечно, мы устроили себе большой подарок судьбы, заманив его в наш театр. Это было

очень непросто, потому что любой театр мира считал бы за честь работать с таким режиссером. Для меня Стурюа был на первом месте, хотя Шекспир – мой любимый драматург. Работа наша проходила невероятно полюбовно: ни одного не то что конфликта, даже досадливого слова, недовольной интонации мы от Роберта ни разу не услышали. Это поразительно, потому что вежливость вежливостью, но когда наступает период выпуска, все начинается нервничать и прежде всего режиссер. Тем более, как сказал Питер Брук, «Гамлет» – это вершина, склоны которой усыяны трупами режиссеров и актеров. Конечно, был момент нервный: как Москва примет спектакль даже такого мэтра, как Стурюа. Никакое мастерство не гарантирует от провалов. Но при этом, повторяю, он сумел ни разу не повысить голос, не раздражиться. Это поразительно! Я надеюсь, что со своими в театре Руставели он другой. Иначе мне как художественному руководителю надо просто застрелиться: мне актеры стали говорить, что это, дескать, ты на нас орешь, вон великий режиссер ни разу голос не повысил.

А как в работе над Гамлетом уживались ваши разные ипостаси актера и режиссера-худрука?

Запросто уживались, потому что, когда я актер, я перестаю быть художественным руководителем. Когда кончается репетиция, я могу заниматься делами театра, руководить. Но ведь я приглашаю режиссера командовать собой, я в данном случае – фигура подчиненная, и в этом определенный кайф. Замечательно идти и быть ведомым, послушным чужой воле, которую ты уважаешь, боготворишь. Уметь влюбиться в режиссера – это одно из профессиональных качеств артиста. И сделать так, что его указания через некоторое время ты ощущаешь как собственную придумку. Хотя буквально все, что сделано актером в той или иной постановке замечательного режиссера, – это заслуга последнего. Это я могу сказать и о «Великолепном рогоносце», поставленном Петром Фоменко. В роли Брюно нет ни одного поворота головы, взгляда или движения пальца, которые не были бы подсказаны режиссером.

Но все же, одно дело, когда за режиссерским пультом Стурюа, Фоменко или Фокин, другое, когда за ним дебютантка Елена Невежина.

Конечно, мне приходилось не-

множечко помогать Лене на репетициях «Жака и его господина». Она человек умный и очень естественный, что очень важно в театре. Иногда ей, конечно, не хватало опыта. Поэтому приходилось ее корректировать. Но в принципе я был абсолютно в ее власти.

Другое дело, что я иногда позволял себе что-то предлагать, но уж больно роль Жака мне близка. Я, может быть, и сам решился бы ставить пьесу, если б не хотел это играть. Но думаю, у меня не вышло бы так, как у нее. Лена очень талантлива, у нее большое будущее, она сейчас будет ставить у нас следующий спектакль, уже без моего участия. Это моя большая нынешняя забота и страх, конечно, но что делать. Мне кажется, что все настоящее рождается в этом странном соединении безумного страха и оголтелой, отчаянной смелости, большого опыта и ежесекундной готовности от него отказываться, желания быть учеником, надо ощущать, что ты ничего не знаешь. Когда ты работаешь с такими режиссерами, как Стурюа или Фоменко, возникает чувство, что все твои умения, которые ты до этого приобрел, никуда не годятся. Здесь можно провести аналогию со спортом, с плаванием, например. Пришел тренер, ты ему демонстрируешь свои таланты: и брассом, и кролем, и баттерфляем, а он просто топчет тебя палкой и говорит: «Да ты по-собачьи, не надо мне этих стилей». И если ты выплываешь, то на чистой природной плавучести, на чистых способностях, если они у тебя есть. Он снимает с тебя все твои наработанные умения, приемы, хватки, привычные ходы, которые есть у каждого актера. И ты перед мастером оказываешься эдаким щенком, голым, ничем не прикрытым. И выкарабкиваешься как можешь. Это мучительно, но очень интересно, в этом есть какой-то азарт, смертельный даже, потому что можно утонуть.

Как бы вы определили особый актерский стиль «Сатирикона»?

Мне трудно судить. Я могу сказать как хозяин театра, что я ценю в людях, которые сюда показываются, по какому принципу я их беру в театр. Так или иначе, мы строим театр по своему образу и подобию, каждый художественный руководитель делает театр «из себя», из своих пристрастий художественных и человеческих. Каков поп, та-

ков и приход. Каждый театр похож на своего руководителя: театр Марка Захарова похож на него, то же было с Эфросом, с Любимовым. Театр Аркадия Райкина тоже был похож на него, хотя бы потому, что он занимал там 90 процентов. Так и в «Сатириконе». Я не хочу сказать, что я уж очень хороший хозяин, но вроде и неплохой, не буду кокетничать. Я считаю, что наш театр вышел на уровень лучших театров страны. Так вот, я имею свои определенные взгляды на актерское дело, я, конечно, пытаюсь и сам им соответствовать, поэтому это отчасти ответ на ваш вопрос. Прежде всего, для меня уровень таланта артиста измеряется уровнем его заразительности. Актер – это человек, который должен уметь заставить зрителя следить за собой, привлечь его внимание. Не тем, что он будет размахивать руками, кричать и топтать ногами. А каким-то излучением энергии, обаянием. Станиславский считал самым главным качеством актера обаяние, степень заразительности эмоциями, которые он сам имеет.

Те, кто не видел моего отца в театре, не имеют истинного представления о его даровании. Они видели по телевизору хорошего артиста, но они не могут понять, что папа был гениальным артистом. Я на его спектаклях испытывал настоящий восторг и обожание. То же я могу сказать и про великих эстрадных звезд, например, Аллу Борисовну Пугачеву. Ощутить на себе меру ее таланта, этой энергетической мощи можно только побывав на ее концерте в зале. Я тоже думал, что знаю ее, пока не попал на ее концерт. Я был просто раздавлен (в хорошем, конечно, смысле), размазан по стене мощью ее темперамента. Это нельзя понять по телевидению. Я помню, что помчался за кулисы, как щенок, как фанат какой-то, чтобы высказать слова восторга.

Получается, что актерское ремесло, актерские навыки – дело вторичное?

Они, конечно, необходимы, но эти качества нарабатываются уже потом. Это из области технологии. Но главное все-таки это притягательная энергия и обаяние. А дальше идет обучение, школа, работа над пластикой, над дикцией, голосом, умением послать звук в зал, носить костюм, воздействовать на партнера, через партнера на зал. Это колоссальная по сложности профессия, огромная наука. Непрофессионал может сниматься в кино, но кино – это другое, это не только актерское искусство, это, пожалуй, скорее искусство технического. А актер в театре – это, если не единственное, то самое главное средство выразительности.

А какие качества необходимы актеру, если нужно за одну ночь ввести на одну из главных ролей?

Такие случаи в моей жизни были и не однажды, но один был самым острым. В театре «Современник» в «Двенадцатой ночи» роль Эндрю Эгьючика замечательно играл Олег Даль. Он порвал связку на ноге. Поскольку театр – это производство и заменять спектакль крайне нежелательно, мне предложили за сутки до спектакля ввести на эту роль. Не зная ни слова, я учил ее со своим партнером «ногами». В тот вечер я сыграл так, что, надеюсь, зритель

не догадался, что это мой дебют, что это срочный ввод.

Актерская профессия вообще требует огромного мужества. В «Современнике» у нас была концертная бригада, которая ездила в том числе и по воинским частям. Как-то после очередного концерта, когда летчики пригласили нас за стол, одна наша актриса заявила, что летчик – вот мужественная профессия, не то, что мы – актеры, интеллигенты выпивые. Я вступил с ней в яростный спор и до сих пор остаюсь при своем мнении. Ей Богу, неизвестно, где нужно больше мужества – при выполнении сложного пике, петли Нестерова или на сцене. А в случае срочного ввода, о котором мы говорили, у актера так напрягается воля, что может быть сравнимо только с лобовой атакой и требует не меньшего мужества.

Что представляет собой ваш сегодняшний зритель? Многие актеры и режиссеры с тревогой говорят о постоянно снижающемся вкусе публики?

Конечно, всегда будут толстокожие, циничные люди, на которых театр не действует. Есть люди с утлыми интересами, идеалами, но таких в зале обычно меньшинство. У нас в стране, во всяком случае. Когда приходится работать за границей за эмигрантскую аудиторию, там таких людей чуть больше, к сожалению. Среди эмигрантов есть замечательные, одухотворенные люди, но мещанство там тоже распространено. А что такое зрительское мещанство? Ты можешь работать на сцене с невероятной отдачей, даже умирать, а они будут думать: «Он похож на папу? Нет, он не похож на папу!» И все, больше ничего! Всегда в зале есть кто-то, кто тебя истолкует уродливо, закомплексованно, не так, как видит спектакль интеллигентный театральный зритель. Но ведь в любой работе ты рассчитываешь на себе подобных. Я ведь считаю себя нормальным театральным зрителем и очень ценю свою демократичность. Я знаю, что если мне что-то нравится, то это нравится многим. Пока что это залог определенного успеха, который имеет наш театр. Я в своей театральной работе не рассчитываю на плебей или жлобов, я рассчитываю на нормальных людей, к каковому отношу и себя. Я хороший «компас» в этом смысле для самого себя и для своего театра.

И как же сориентировал вас этот «компас» при выборе новых пьес в нынешнем сезоне?

Елена Невежина будет ставить пьесу Айрис Мэрдок «Слуги и снег», где будут заняты актеры «Сатирикона», а также Николай Фоменко и Александр Феклистов. Это замечательная пьеса, которая почему-то пролетела мимо театров, а вот Лена ее нашла, и мы сразу решили ее сделать. Кроме того, мы начали работать над пьесой Ростана «Шантеклер» – последним произведением в его жизни, имеющим несчастливую судьбу, неуспешные попытки постановок и в Париже и у нас. Но это было девятью лет назад, с тех пор она не ставилась. Это пьеса, где много действующих лиц, но ни одного человека, а только куры, утки, собаки, кошки, совы. Любопытное произведение, написанное в стихах в переводе Т.Щепкиной-Куперник. С Леной Невежиной собираюсь сделать спектакль по пьесе Патриции Зюскинда «Контрабас». Это давнишняя моя мечта, которую попытаюсь реализовать в нынешнем сезоне.

Беседовал

Павел ПОДКЛАДОВ

Фото О. ЧУМАЧЕНКО

Растим Консультантов

2.2000.

56 55