

Вайкин Константиин

ТЕАТРОМ НАДО ОПЬЯНЯТЬСЯ

Незабываемая режиссура. 1998. 16 окт. - с. 15

«Труднее всего играть просто, эмоционально и заразительно», — говорит Константин Райкин

Ольга Егошина

МОЖЕТ, сразу такой простенький вопрос: что самое сложное в актерской профессии?

— Действительно, «простенький» вопросик. Вообще-то я профессию воспринимаю как нечто цельное и не могу разделить на какие-то составляющие. Я просто понимаю, что это — очень трудное дело. И сложности в нем подстерегают абсолютно на каждом шагу. Я, например, все время на «стреме», все время в принципе готов к неудаче, к какому-то подвоху. Начало репетиции, когда еще ничего не сделано, не собрано, ты не знаешь текста, все разъезжается, — я вообще терпеть не могу. Но мучительность этого начального периода может оказаться предвестником как раз успешного результата. Репетиционная работа может идти замечательно, интересно, азартно — и привести к абсолютному неукладу зрителей. Тебе кажется, что все десять шпук пальцев ты держишь на горле успеха, ему уже никуда не деться, но ничего подобного: успех ускользает, как налим... и все. Где, когда это произошло, ничего не понятно. Мучительно, что весь твой предыдущий опыт в новой работе, особенно в работе с новым режиссером, — не имеет никакого значения. И если ты в новой работе используешь какие-то приемы, которые ты уже раньше использовал, — это тоже не предвещает ничего хорошего.

Однако самым трудным, и не только в актерском деле, а в любом творческом, я думаю, является не рывок, не прыжок на амбразуру, но умение быть последовательным. Умение двигаться ежедневно к намеченной цели, по сантиметру. Если ты спокойнейшим, пешочком, легкой трусцой будешь эту дистанцию преодолевать ежедневно, то почти стопроцентно, что от тебя в результате отстанут почти все. Ты их обогонишь: всех рьяно начинавших, всех бурно стартовавших вообще, чьи спины исчезли сначала в туманной дали. Потом ты их спины видишь, они приближаются, потом ты видишь их уже краем глаза, потом они твою спину начинают рассматривать. Поэтому я не люблю всякие тусовки, симпозиумы, фестивали, обмены опытом... Надо репетировать, надо делать дело на своем месте, где ты работаешь, вот и все.

— Вы любите работать со знакомым режиссером или предпочитаете новые для себя имена?

— Я работал и работаю с большим количеством замечательных режиссеров. И это не просто «повезло». Я сам постарался. Вообще разговоры про везение — разговор все-таки людей слабых. Везение надо режиссировать и, так сказать, заслужить. Когда я был артистом театра «Современник», то работал с Фокиным, с Волчек, с Товстоноговым, с Вайдой, потом, уже в «Сатириконе», — с Виктюком, с Фокиным, с Фоменко, с Машковым, с Невзжиной, с Трушкиным, вот сейчас со Стурой работаю. Так что у меня есть возможность сравнивать разные способы и методы работы, чему-то учиться.

— Вам кажется, что вам как актеру такой опыт полезен?

— Крайне. Крайне полезен, и не только мне, но и моим коллегам тоже — такой букет разных режиссерских индивидуальностей. При встрече с такими режиссерами, как Фоменко или, скажем, Стуря, весь предыдущий опыт не имеет значения, никак тебя не пугает, потому что все, что, как тебе кажется, ты умеешь, — им не нравится. Ты ему и этот стиль, и этот: я и баттерфляем могу, и брассом, и кролем... А он говорит: «Ты вообще плавать-то умеешь?» Вот он топил тебя палкой: «По-собачьи плыви, по-собачьи». Не нравится ему твои стили, которые ты приобрел где-то в предыдущей своей рабочей биографии. Это, конечно, дело мучительное, но я и люблю состояние абсолютного ученичества.

— А такое положение ученика не вызывает внутренней паники, например?

— Ощущение паники внутренней, конечно, есть, и я, как ни странно, его тоже люблю. Доля неверия, доля сомнения должна быть обязательно. Я убежден, что не только в актерской профессии, а в любой творческой профессии настоящее рождается только на стыке между какой-то оголтелой смелостью и боязливостью. Тебя охватывает страх, и ты его преодолеваешь каким-то безумным усилием. У тебя есть опыт, но есть и решимость от него отказаться. У тебя есть какие-

Райкин Константин Аркадьевич (р. 08.07.1950), известный актер, режиссер, заслуженный (1985) и народный (1992) артист РСФСР. Окончил Театральное училище им. Щукина (1970), после чего, вплоть до 1981 года, работал актером театра «Современник». Только после такого десятилетнего утверждения своей актерской самостоятельности счел возможным перейти в Театр миниатюр (ныне «Сатирикон») под руководством Аркадия Райкина, а с 1987 года, после смерти отца, — стать художественным руководителем театра. Возглавляемый Константином Райкиным «Сатирикон» преобразовался из «эстрадной сцены» в драматический театр с разнообразным репертуаром. Событиями в театральной жизни были поставленные в нем «Служанки» (реж. Роман Виктюк), «Ромео и Джульетта» — первая заметная режиссерская работа Константина Райкина, в его же постановке «Кюджинские перепалки». Роли Константина Райкина в «Великолепном рогоносце» Петра Фоменко и «Превращении» Валерия Фокина — одни из самых ярких актерских работ на сегодняшней московской сцене.

Константин Райкин — обладатель приза за виртуозность актерской игры на Международном театральном фестивале БИТЕФ в Белграде (1990), лауреат премии «Золотая маска» за лучшую мужскую роль (1995) и Государственной премии РФ (1997).

то навыки и вместе с тем абсолютная робость перед новым материалом, новыми задачами, когда ты не понимаешь, как этот опыт использовать. Но плохо, когда артист излишне напузан, закомплексован... Но я не люблю и такого артиста, который в себя верит окончательно и бесповоротно и, так сказать, знает, что он состоялся. Я знаю огромного таланта людей, которые мертвеют, костенеют от осознания собственного могущества, собственной важности.

Звучит хвастливо, но мне иногда кажется, что мой характер близок к идеальному в смысле театрального дела. Не то что я каких-то результатов обязательно достигал, но я становлюсь в какой-то момент послушным в работе. Я абсолютный послушный артист, понимающий, что существует один только выход: идти за режиссером. Вообще мне кажется, избыточная инициатива у актера — это неправильно. Сегодняшнюю режиссуру обвиняют в авторитарности. И есть артисты, которые все стонут: «Где актерская свобода, где свобода?» Не нужна она никому. Актерство — подчиненная профессия. Чем жестче режиссура, тем мне больше нравится. Потому что форма, четкость рисунка, определенность задачи, — это всегда гамак, который тебя держит. Актерская импровизация может быть и должна быть, но в заданном режиссерском рисунке. Импровизация же в самочувствии, а не в том, что ты можешь куда угодно пойти, можешь встать, где захочется... Импровизация же в неопытных артистах начинают говорить: «А почему я должен делать именно так, а какая разница, улыбнусь я в этом месте или в другом, или я поверну сюда голову или туда?» Это колоссальное значение имеет: не туда повернув голову, ты можешь испортить весь спектакль.

— У вас есть какие-то ритуалы настройки перед спектаклем? Приходите заранее в театр, и так далее.

— Я в театре с утра до вечера, так что выражение «прихожу в театр на спектакль» — это для меня почти абсурд. Я на сцену прихожу заранее. Наверное, это наследственно. Папа, артист огромного таланта, потрясающей техники, почему-то приходил на сцену после второго звонка, то есть раньше, чем любой другой артист его театра. Я вообще думаю, чем артист хуже, тем он позже приходит на сцену. Это не стопроцентное правило, но часто именно так. Я, конечно, знаю таких мастеров, которые выскакивают на сцену практически, как в сортир, и играют отлично, но все равно, я думаю, они очень проигрывают. Бог от них хочет большего. «Самособрание», само-настройка могут быть разными для каждой роли, но это все равно необходимо.

— Мне всегда казалась невероятно сложной настройка актера на роль: тебе дадут роль, и ты ее должен полюбить... Вроде как тебе привели женщину, и вот, пожалуйста: твоя суженая...

— Да, абсолютно так. Это профессиональная обязанность, профессиональный навык. Ты должен этим увлечься, обязательно. Партнера полюбить, если ты будешь с ним играть любовь. Только нельзя путать свои личные отношения с тем, что тебе приходится играть на сцене. Потому что если у артистов, которые играют Ромео и Джульетту, роман между собой, это совершенно другое, чем то, что есть между Ромео и Джульеттой.

Если начинают использовать свои личные отношения для того, чтобы изобразить, скажем, любовь или ненависть, получается всегда чудовищная пошлость. Великие роли, великие проявления души рассчитаны на то, что твоя собственная душа находится на высочайшем подъеме. Играешь ты, но, окрыленный, творящий и ка-

ким-то образом в данный момент связанный с Богом.

— Вы с очень разными режиссерами работали: с кем из них было наиболее легко и, наоборот, наиболее сложно?

— Легкость в работе — не критерий. Важен результат. Легкость, как правило, ничего хорошего не предвещает. Самая трудная работа пока что в моей жизни была в «Великолепном рогоносце» Кроммелинка с Петром Наумовичем Фоменко, изнурительно трудная, почти нечеловеческая. У меня вообще есть почему-то убеждение, что с процессом репетиции роли Брюно мог справиться только я. Не могу себе представить другого человека, который бы все это выдержал. Он грандиозный режиссер, Петр Наумович, он тоже себя измучил в этом процессе. Репетиции длились год, и дело даже не в том, сколько длилось, а как мучительно шло. Более того, после окончания работы мне не хватало мужества даже пожелать себе этого счастья еще раз. Мне казалось, что второй раз в жизни работы с этим режиссером мне не выдержать.

На репетициях он все делает не так, как положено: он учит с голоса, он прицепляется к деталям каким-то малозначимым. То показывает без конца, добивается интонации. Вот ведь хочется, что нельзя интонации учить с голоса: «Скажи это так, как я вот показываю... Вот эта нота. Вот это слово прирасти к этому... Обязательно так». И хоть ты тресни, надо прирастить, обязательно. Но как только добьется нужной интонации, он сразу все зачеркивает: «Нет, полную ерунду я говорил». И все еще 200 раз будет меняться. Но он все равно скрупулезнейше добивается, чтобы мизинец у тебя был в этот момент вот так. Он остановит любой прогон, если у тебя мизинец не так, остановит и будет говорить: «Мизинец вот сделай, тогда можешь продолжать...». Да что продолжать, у меня уже все умерло, уже вы меня остановили?! Немыслимо мучительно, я уж не говорю о том, что он все время сам за всех играет, показывает, показывает без конца, и даже не смотрит, как ты потом выполнишь его рисунок. Он играет и заигрывается. Но в результате играть этот спектакль — большое наслаждение...

— Вы очень много работали с Валерием Фокиным. С ним у вас сложились отношения?

— Мы действительно сделали с Валерием Фокиным 16 спектаклей. И, Бог даст, будем работать еще. И за годы знакомства у нас сложился общий птичий язык, когда понимаешь друг друга с полуслова. Фокин вообще малоговорящий режиссер. На него приятно смотреть во время репетиций, потому что он не говорит лишних слов, более того, он почти каждому из действующих актеров говорит так тихо, что даже партнер не знает, что именно сказано... Фокин — высочайший профессионал. Кто-то назвал его постановки спектаклями «японской сборки», такая в них ювелирная отточенность деталей. Он замечательно чувствует форму, замечательно ощущает стиль. Он не сентиментален в своей режиссуре, не любит жать на «педаль эмоций»: выдвигать слезы или пользоваться всякими средствами для того, чтобы было трогательно. Фокин — аскетичный и мужественный режиссер, он из режиссеров жестких до жестокости.

И потом мне всегда очень интересно с ним работать. У него, как у каждого, бывают более или менее удачные спектакли. Но Фокин, помимо всего прочего, абсолютный работяга. Он находится в работе все время. В его жизни театр занимает гигантскую часть. Мне кажется, что это правильно.



Константин Райкин. Фото Дмитрия Донского (НГ-фото)

— Фокин во время репетиций тоже «показывает» актерам?

— Он показывает очень хорошо и много. Все режиссеры показывают, абсолютно все. Кто-то меньше, кто-то больше. И вообще показ — дело в принципе гораздо более продуктивное, нежели словесный пересказ. Мне кажется, что в режиссуре очень важны заразительность, обаяние, способность увлечь, заразить своими эмоциями. Потому что можно говорить очень правильно, но если рассказано не заразительно, если какая-то искра не высекается, то никого увлечь не удастся...

— Часто говорят, что актерская профессия включает элемент приятного дуракавалыния...

— Вы знаете, я убежден, что это безумно трудное дело. Когда говорят: «Надо этим легко заниматься и весело», — я не верю. Это все шаманство и неправда. Кто легко и весело достигает высоких результатов? — не вижу. Я понимаю, что нельзя актерскую работу превращать в сплошную муку, там бывают свои радости, но все равно это очень трудно, ужасно трудно. Как только легко, как только человек начинает легко работать, это тревожный симптом. Я почему-то не верю легкости и боюсь ее. Правда, бывает иногда, какая-то работа вдруг получается быстро, и относительно высокого результата достигайшь неожиданно легко. Но я понимаю, что она уже была оплачена раньше каким-то большим трудом. Значит, во время какой-то предыдущей работы ты заплатил, условно говоря, два раза, двойным усилием, двойной мукой.

— Ваши режиссерские опыты помогают или мешают актерской работе?

— По-разному. Я очень рассчитываю на режиссера. Особенно когда я работаю с режиссером такого уровня, как Фоменко или Стуря, или Фокин. Вот я только что репетировал вместе с Робертом Стуря роль Гамлета. Параллельно мы еще уточняли перевод Шекспира (проверили по прозаическому подстрочнику). Так вот сцены, которые мы еще не разбирали со Стуря, я даже не читал. Я не хотел их читать, потому что не хотел, чтобы у меня было собственное ощущение роли. Потому что как только у меня возникло бы собственное представление, оно наверняка пришло бы в противоречие с тем, что предлагает мне Стуря, потому что я никогда не догадался, как он захочет сделать. Я не могу этого предсказать.

Стуря — удивительная, непредсказуемая индивидуальность, что замечательно. Поэтому я иду за ним абсолютно. Пока я не услышу его, причем в каждой сцене, я не пойму, не смогу до конца почувствовать, что такое Гамлет. Существует миллион вариантов, и я не должен самостоятельно это себе фантазировать. Я должен исходить из режиссерских предложений, иля от общения с режиссером...

— А Гамлета вы предпочли Стуря?..

— Нет, Шекспира он предложил. Я еще долго пытался его отговорить... Я хотел, чтобы Стуря поставил у нас русскую классику: Островского, например...

— Вам важнее, с кем ставить, чем собственно содержание пьесы?

— Ну в принципе да. Мне с такого уровня режиссерами, как Стуря, Фоменко, Фокин, Виктюк, Машков прежде всего важен сам режиссер.

А следующее по значимости — то, что мы с ним будем ставить. Я Стуря уговаривал три года на постановку в нашем театре. Таких режиссеров рвут на части, везде они желанны, везде их приглашают и приглашают в разные хорошие места, и надо оказаться самым убедительным. Это похоже на завоевание сердца женщины, которую хотят многие, а тебе надо оказаться лучшим среди претендентов. Но поскольку я обладал настырностью — не в смысле хамства и наглости, а в смысле последовательности, то как-то удалось...

— Артисты часто жалуются, что они постоянно находятся в положении «девушек на выданье»: их выбирают. А они такого права лишены.

— В силу моего положения художественного руководителя театра у меня есть возможности, которыми обычно артист не располагает. В этом смысле я в какой-то момент решил взять судьбу в свои руки. Но с другой стороны, за свою «привилегию» я и плачу. Быть художественным руководителем колоссально трудно. Поэтому если я имею с этого какие-то дивиденды, так сказать, то за такую плату их можно себе позволить.

— По какому принципу вы выбираете режиссера, приглашая их для совместной работы?

— По чувству родства. Есть большое количество замечательных режиссеров, так сказать, которых я никогда не приглашу, потому что они чужие для меня. Мне не нравятся их спектакли, хотя они признаны театральной общественностью... Выбирая режиссера, я ориентируюсь на собственные ощущения. Я считаю, что у меня вкус, в общем, демократичный, вкус нормального среднестатистического зрителя. Я очень не люблю этого критического чистоплюйства, когда подозрительно относятся к любому шумному успеху. И, наоборот, любят, когда мало народу, когда зрители скачуют...

Вообще в современном театре я вижу очень много придуманного, неживого: всякие хорооводы околотеатральных деятелей вокруг спектаклей, которые мне не нравятся категорически. Ведь труднее всего играть просто, эмоционально и заразительно. А есть лукавая режиссура, которая, так сказать, всякие финтифлюшки делает для тех, кто понимает. Играть же при такой режиссуре, как правило, легко.

Вот я пришел на «Смертельный номер» Владимира Машкова, мне это очень понравилось: эмоционально, талантливо, умело. И я его пригласил на постановку «Трехгрошовая опера». И ее опять же не приняли люди, которых для себя я называю «дегустаторами». Вино, по моему глубокому убеждению, все равно делается для того, чтобы его пили и от него пьянели, а не просто пробовали на язык. Театром тоже надо опьяняться, от него надо «балдеть»...

— У вас не бывает, что вы устае от этой вот роли: Господи, опять играть, как мне это надоело!

— Нет, нет и нет. Для того, чтобы было: «..Боже, как мне все это надоело...», необходимо наличие свободного времени. Когда у тебя нет времени — у тебя нет времени на депрессию, на стресс. Я не завишу ни от погоды, ни от климатических условий вообще, ни от времени года, ни от чего. Мне надо выходить на сцену ежедневно. Мы зарабатываем деньги в нашем театре только сами: мы не получаем никаких лотаний. Поэтому артисты у нас не болеют, не пишут, что у них нет выходных. Вообще нет выходных, ни когда. Мы работаем семь дней в неделю. Они знают: мы не имеем возможности иметь выходной, он просто у нас не получается. Это принцип Нуриева: травмы, разрывы мышц появляются, когда танцуешь раз в неделю, а если танцуешь каждый день — все в порядке.

Если напряженно работать, то всегда будешь в форме. И, кроме того, тебе физически некогда будет говорить о кризисе театра. Это ерунда все, потому что каждый театр считает себя цупом земли и центром театральной жизни мира, поэтому если он терпит творческий крах, ему кажется, что терпит крах все театральное искусство. Это абсолютное заблуждение и высокомерие так считать. Всегда есть люди, которые нуждаются в театральном искусстве, которым интересно пойти на хороший спектакль.

— Артисты иногда говорят, что репетировать им интереснее, чем играть спектакль на зрителя...

— Мне кажется, что это неправда. Не может артисту больше нравиться репетировать, чем играть. Потому что играть спектакль — это и есть искусство театра. Театр возникает в общении со зрителем. Его реакция и твоё ощущение — вот «вольтова дуга» искусства. Бывают моменты, когда у тебя что-то получается на репетиции, но это все делается для того, чтобы это получилось на зрителе. Театральное искусство немислимо без зрительного зала. Иначе оно, как картина в темноте, теряет смысл. Экстаз, когда у тебя получается, тебя понимают, и оттого, что тебя понимают, у тебя есть больше вдохновения, а оттого, что у тебя больше вдохновения, у них, в зрительном зале, еще что-то... Это бывает не часто, но ради этого, собственно, мы и работаем...

