

ПРАЗДНИК
ОБЩЕНИЯ

4 ЯНВ 1977

Если бы меня спросили, что должно быть обязательным итогом каждого спектакля, ответил бы так: «Потрясение. Потрясение зрительного зала». Неповторимость музыки театра — в магической силе живого соприкосновения ее слушателей-артистов с ее почитателями-зрителями, в способности рождать праздник единых эмоций.

...Одеваюсь, гримируюсь и слушаю доносящийся из партера и с галерки шум. Для меня это своего рода камертон. А когда откроется занавес, по первым же реакциям стараешься уловить, точно ли избрано сегодня «направление» роли. Потому что в следующий раз придут другие люди, возникнут иные контакты.

Однако подготовка артиста к этому общению начинается, конечно же, задолго до третьего звонка. Это прежде всего процесс непрерывного «вбирания в себя», накопления и осмысления жизненных впечатлений. Подметишь ли какую-то интересную особенность в знакомом или незнакомом человеке, услышишь ли любопытный разговор на улице, — и все, преломившись в твоём сознании, отразится в работе над ролью, а в конечном итоге и на зрительском восприятии созданного на сцене характера.

Через сценического героя, срастаясь с ним, артист делится жизненными, человеческими радостями, тревогами и надеждами, а не просто демонстрирует свои природные данные или профессиональные навыки. Зрители почувствуют личную сопричастность происходящему на сцене только в том случае, если артист выступает в неразрывности качеств художника и гражданина. Без обнаженности актерского сердца, без активной жизненной позиции театр мертв.

Конечно, актерская профессия зависима от многого, и все-таки нужно держать «свою линию». Удастся ли это мне? Со стороны виднее, скажу только, что стараюсь относиться к выбору роли — насколько это возможно — разборчиво. Мне интересно жить на сцене в образах Кисельникова в «Пучине» А. Островского, Вани в «Униженных и оскорбленных» Ф. Достоевского и недавно сыгранного мной Федора в спектакле «Царь Федор Иоаннович»... Для моих героев губительны компромиссы. Расплата за них — нравственная смерть, ибо они — чужие, душевно ранимые — самозабвенно отдают добро и тепло своих сердец, часто будучи бессильными противостоять злу.

Родство образов, их внешняя «похожесть» порождают часто однообразную манеру исполнения, повторяемость. Конечно, и тут все зависит от масштаба личности самого артиста, от его собственного душевного богатства. Скажем, Жерар Филип или, если привести более близкие примеры, такие советские актеры, как Владислав Стржельчик, Евгений Леонов, Армен Джигарханян и в разных ролях внешне часто «одинаковые». Но в лучших своих работах они находят неожиданные внутренние ходы, каждый раз новую логику мышления, раскрывают неповторимость мироощущения своих героев.

Но не только повседневными, так сказать житейскими, наблюдениями обогащается артист. Музыка, изобразительное искусство — его ближайшие и верные соратники, хотя и воздействуют на него подчас не прямо, подспудно. Так, в поиске пластической стороны роли Федора мне помогли, казалось бы, далекие впечатления от живописи. Например, «сломанная» линия рук царя после разрыва с Борисом Годуновым, напряженно-мучительный, «надорванный» поворот его шеи в сцене примирения подсказаны полотнами мастеров живописи. Сейчас, когда от спектакля к спектаклю идет процесс сознательной шлифовки пластики, хочется еще и еще раз вернуться в залы Третьяковки, Музея имени А. С. Пушкина, посмотреть, подумать, пофантазировать. Хотя, конечно, это и аксиома: необходимо учиться всю жизнь, особенно в нашем деле.

Сегодня часто слышатся сетования на снижение профессионального уровня нашего театра; в частности, некоторые ут-

верждают, что западные артисты, если можно так выразиться, «техничнее». Имея опыт совместной работы с зарубежными коллегами, убедился в том, что класс советского актерского мастерства достаточно высок. Кстати, не раз слышал такое мнение от тех же самых западных артистов. Корни этого — в глубинности традиций нашей театральной школы, в ее тонком психологизме. В исполнительском дилетантизме часто бывает виновата, на мой взгляд, режиссура, творческая неподготовленность иных ее представителей. Если постановщик, даже талантливый, озбочен в первую очередь демонстрацией небывалой концепции, неистощимости своей фантазии — тогда актеры на сцене вольно или невольно выглядят марионетками.

Современный театр — режиссерский, так принято утверждать в последние годы. Определенный резон в этом есть, но сценическое искусство было и останется навсегда актерским. Другое дело, что режиссер способен и призван помочь актеру раскрыть и замысел автора и себя, свою индивидуальность, но именно актеру, а не вертящемуся сценическому кругу, не световому или иному занавесу; без живого, содержательного и значительного человека на сцене все постановочные и технические новшества не имеют цены. Лично я хотел бы сыграть однажды спектакль без помощи техники и декораций, на совершенно пустой сцене.

Но вернемся к режиссуре. Не скрою: люблю репетировать с молодыми. С ними легко улаживать рабочие конфликты, творческие разногласия, скорее обретаешь ощущение внутренней раскованности, свободы. Когда же на тебя давит волевое режиссерское решение, чья беспорочность должна считаться непререкаемой, то ты, артист, перестаешь быть сотворцом, превращаешься в прямом смысле в «исполнителя», покорно следующего требованиям постановщика, даже если ты с ними и не во всем согласен. Хотя, конечно, дело не в возрасте.

С благодарностью вспоминаю Евгения Ташкова, постановщика фильма «Адютант его превосходительства», который относится к артисту с доверием и уважением. Он требователен к окружающим, но прежде всего — к себе. Ташков приходил на съемки первым, а покидал павильон последним. Такая ответственность и самоотдача режиссера дисциплинирует коллектив. Мне довелось сниматься в фильме «Дерсу Узала» выдающегося японского режиссера Куросавы. В эстетике Куросавы синтезировались основы национального театра с традициями европейского театра, и прежде всего русской сценической культуры. Этому художнику органически близок психологизм русского искусства — не случайно он ставил Достоевского, Горького. Мы и говорили с ним в процессе работы на одном театральном языке. Меня предупреждали: Куросава — режиссер-деспот, но на деле он оказался иным. Этот мастер отнюдь не склонен исходить из непогрешимости собственной трактовки, он умеет «поколебаться», усомниться в однажды принятом решении. Когда ему предлагаешь что-то свое, Куросава отвечает: «Хорошо. Мне нужно подумать». И, помнится, думал — день, два. После чего либо соглашался, либо убедительно объяснял артисту его просчеты, идущие вразрез со стилистикой картины в целом. А вообще он любит окончательные решения принимать, лишь посоветовавшись со всеми.

Разумеется, педагогические функции — отнюдь не единственные в профессии режиссера. Режиссер — театральный

философ, мыслитель, именно он призван оказывать решающее воздействие на идейно-эстетические процессы драматического искусства. Нашим труппам не хватает ярких, своеобразных режиссерских индивидуальностей, художников, испытывающих жажду в диалоге с миром, потребность проникнуть в глубину и сложность общественных явлений, постичь законы жизни человеческого духа.

Культура театра определяется многим, но, наверное, все-таки в первую очередь репертуаром. Уровень культуры проявляется в осмыслении классики (начиная с этого, так как работаю в Малом театре, который называют Домом Островского, в театре, традиционно связанном с классикой). Соприкосновение с великим творением расширяет профессиональные возможности артистов, обогащает внутренний мир и исполнителей, и режиссеров, и, конечно, зрителей. Не случайно вечно новы и актуальны споры вокруг очередной постановки той или иной знаменитой пьесы. Я принадлежу к ярым противникам насильственного «осовременивания». Любовые параллели лишают нас глубины ассоциативного восприятия. Своевольное переделывание, всяческие «добавки», вставки, а то и просто переименование мыслей оригинала — результат нежелания, а, скорее всего, просто неумения точно и честно прочитать текст автора, найти глубокую сценическую интерпретацию. Например, в старом спектакле Малого театра «Горе от ума» в финале, рожденные режиссерской фантазией, неожиданно и немотивированно появлялись декабристы. Но Грибоедов по каким-то соображениям такого не написал!

В юности я с некоторым недоверием прислушивался к высказываниям старших коллег об их ожидании роли современника. Мне казались эти мечты «дежурными»: ведь есть же испытанный репертуар, где всегда можно получить простор для творчества, блеснуть, наконец, своим актерским мастерством! Сейчас, по прошествии многих лет, думаю совсем иначе. Конечно, играть прославленную, или, как говорят театралы, гострольную, роль — всегда счастье, трудное и ответственное. Но с годами все острее испытываешь необходимость говорить со зрителем о наших с ним общих проблемах и радостях. Не открою секрета, признавшись, что крупных, масштабных ролей и пьес, пронзанных духом живой современности, в нашем распоряжении пока еще мало. Вспоминаются одно-два названия произведений, созданных в последние годы, — и все.

...Актер заряжается откликами зала, его дыханием. Что зритель вырос — факт очевидный. На встречах-обсуждениях все реже задаются ранее популярные вопросы типа: «Расскажите, в фильме «Адютант его превосходительства» вы сами прыгали с поезда или дублер?» Людей сегодня прежде всего интересует личность художника, волнуют глубокие проблемы жизни и искусства. Дороже всего — напряженное безмолвие зала, когда энергия актерского сердца будоражит другие сердца и, усиленная во сто крат, возвращается к тебе на подмостки. И, на мой взгляд, аплодисменты, перебивающие действие, чаще возникают в тех обидных случаях, когда не рождается этот духовный контакт.

Потрясение... Наверное, в этом — миссия театра, призванного пробуждать в человеке мыслителя, творца, усиливать его гражданскую энергию, обогащать его духовные ресурсы.

Юрий СОЛОМИН.
Народный артист РСФСР
г. Москва.