

РАЙКИН. Георгий Александрович, вам приходилось ставить пьесы не только хорошие, но и те, про которые трудно сказать, что они — высшего качества. Мне тоже, увы, приходилось брать в работу монологи и миниатюры далеко не самые лучшие. Как вы относитесь к тому, что первооснова порой бывает не такой, как хотелось бы?

ТОВСТОНОГОВ. Вопрос этот, Аркадий Иванович, очень серьезный и сложный. Если в первооснове драматургической слабой пьесы есть интересная мысль, интересная идея, интересный ход, то она может оказаться в репертуаре нашего театра; дальше начинается доведение пьесы

что вы — за импровизацию. Я тоже люблю повторять на репетиции: «Не торопитесь тянуть растение, оно должно вырасти само». Наверное, на эстраде в каждом номере надо всегда оставлять себе кусочек для импровизации, чтобы иметь возможность каждый спектакль, каждую миниатюру играть, как премьеру.

ТОВСТОНОГОВ. За кулисами нашего театра, под стеклом, — дорогие нам мыслители искусства. Среди них: «Импровизационное состояние артиста при точном режиссерском рисунке. Всеволод Мейерхольд». Это положение мне кажется живым и сегодня. Мне кажется, что импровизационное самочувствие обязательно прежде всего для самого режиссера. В процессе работы режиссер, в вы-

ва, по-моему, вообще нет. Без нее актер на сцене костенеет.

ТОВСТОНОГОВ. Нам явно не удастся поспорить...

РАЙКИН. Никогда не знаю, как буду играть сегодня! Все зависит и от моего сиюминутного состояния, и от того, каков зритель. В один из вечеров, например, зрительница в первом ряду так смеялась, что меня самого рассмешила. Надо было как-то обыграть эту ситуацию, и я, не выходя из образа, обратился к ней: «Чего ты смеешься?» Она что-то ответила, и возник диалог! Мой персонаж на глазах обретал новые краски, и это, пожалуй, было интересно. Даже когда во время монолога кто-то из зрителей чихает и ты мгновенно отвечаешь: «Будьте здоровы!»

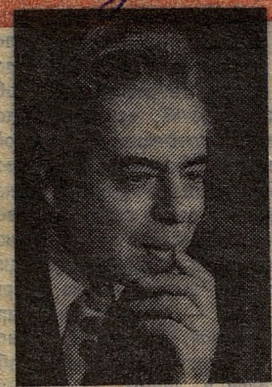
чего не получится. Иногда смотришь спектакль — и актеры там будто из разных коллективов. Каждый — по-своему. А ведь сцена — это рентген, из зрительного зала все видно: что ты за человек, что тебя интересует? Одного, например, интересует «самовыражение». Его не интересует ни автор, ни проблема, которую тот ставит. «Хочу, чтобы все знали, что я собой представляю», и точка. «Самовыражаться» — это сегодня модно. Помните, Григорий Михайлович Козинцев в своей книге все время говорит о внутренней борьбе с модой. Слова «современность» и «мода» для него резко противоположны.

ТОВСТОНОГОВ. Я очень рад, что вы вспомнили одного из мудрейших людей нашего искусства — Григория Михайловича

«Неделя» № 3 1975, 13-19 сев.

СЦЕНА И МОДА

Предлагаем вниманию читателей запись беседы между народными артистами СССР Аркадием РАЙКИНЫМ и Георгием ТОВСТОНОГОВЫМ, посвященной некоторым важным аспектам режиссерского и актерского мастерства. Запись сделана специально для «Недели» журналистом ленинградской молодежной газеты «Смена» Л. СИДОРОВСКИМ



до кондиции. Слабой же мы с нашей заведующей литературной частью называем ту пьесу, в которой мера нашего участия слишком велика. То есть когда наши литературные достоинства оказываются на уровне драматургии или, что еще хуже, выше ее. Но тем не менее первооснова, «зерно», должна наличествовать в пьесе, иначе она в театр не попадет.

Конечно, в принципе мы стараемся брать хорошие пьесы. «Прошлым летом в Чулимске» А. Вампилова, по моему убеждению, почти совершенство. Один режиссер, узнав, что мы над ней работаем, воскликнул: «Очень интересная пьеса! Весь первый акт я перемонтировал, перестроил...» Я удивился: «А зачем?» «Ну, что вы, там ведь все так слабо...» Ему казалось, что слабо, а мне казалось, что там нельзя убрать ни одной запятой. Пусть это не покажется преувеличением.

А как мы работали с А. Володиным? Он приходил на репетиции, слушал все наши пожелания и просьбы. Нам казалось, что в том или ином месте требуются кардинальные изменения. А оказывалось, что достаточно одной точной реплики, чтобы снять все наши претензии. Я уверен: на этом пути возникает настоящее творческое сотрудничество театра и автора. Дописывать или вообще писать за автора — никуда не годится.

РАЙКИН. За 35 лет существования нашего театра мы работали с очень разными авторами. Одни зарекомендовали себя и обрели известность еще до нашей встречи — Зоценко, Шварц, Хазин. Другие становились авторами, встретившись с нами. И всегда это был целый процесс. Да, процесс, потому что, увы, Володиных не так уж много и не каждый Володин принесет пьесу именно нам.

Гастролировали как-то в Одессе. Приходит за кулисы молодой человек, представляется: «Миша Жванецкий» и показывает интермедию. Интермедия слабая, но что-то в ней определенно привлекало. Мы начали с Жванецким работать, но вскоре гастроль завершилась. Жванецкий приехал за нами в Ленинград, за свой счет. Направились мы в другой город — он снова за нами. Только через пять лет мы приняли первую его интермедию. Вот такой процесс. Постепенно человек начинает понимать, чего же от него ждет театр! Театр миниатюр должен быть не конъюнктурным и даже не злободневным; он должен быть современным. Вот это понятие — «современный театр» — уясняют далеко не все молодые авторы.

По законам нашего жанра драматург должен быть лаконичным, предельно выразительным и всегда гражданственным. Сочетать это не просто. Как-то Алексей Николаевич Толстой сказал мне: «Извини, обещал тебе миниатюру, а получила трехактная пьеса».

Ну хорошо: допустим, пьеса есть. Приступаем к репетициям. Мне рассказывали, что вы, Георгий Александрович, всегда раздражаетесь, когда какой-то кусок или целую сцену пытаются решать априорно,

соком смысле этого слова, не должен знать сюжета пьесы. Об этом же говорил и Станиславский, только у него речь шла об актере.

РАЙКИН. А ведь некоторые режиссеры так и работают — в прямом смысле слова не знают сюжета...

ТОВСТОНОГОВ. Да, есть ремесленный взгляд на работу, когда режиссер действительно позволяет себе не знать сюжет, а есть высокая ступень, когда сюжет настолько известен, настолько ясен и внутри «размят», что в процессе работы лучше его забыть. Я стараюсь в процессе работы забыть сюжет и проверяю свою логику тем, насколько она совпадает с логикой и текстом автора. Если это совпадение происходит, стало быть, иду в верном направлении. Это возможно лишь в импровизационном состоянии. То же необходимо и артисту. Потому что только состояние «импровизации с двух сторон» дает возможность посылы и ответа в импровизации, которая в конечном итоге приносит точный результат. Это идеал; увы, он не всегда достижим.

За несколькими печальными исключениями спектакли в нашем театре живут довольно долго: «Мещане», например, были поставлены еще в 1966-м, а совсем недавно в зарубежных гастролях критика назвала этот спектакль премьерным. Я думаю, именно импровизационность гарантирует спектаклю свежесть. Стремиться к этому нас учит опыт Станиславского, Вахтангова.

РАЙКИН. Наверно, актера можно сравнить и со скрипачом, и со скрипкой; так сказать, «сам на себе играю». Оказавшись в сыром помещении, скрипка меняет тембр звука. Да и скрипач может себя плохо чувствовать. Все это сказывается на исполнении. Теперь представим: согласно режиссерской мизансцене, герой, которого играет актер, в гневе. Он негодует, кричит! Но сегодня у актера не то состояние, не та «скрипка». Что делать? Подобное случилось со мной на одном спектакле. Я плохо себя чувствовал и, шадя себя, стал произносить текст потише, как мне было удобно. И вдруг — успех! Что же произошло? Просто, видно, я не позволил себе спалиться. Это стало для меня уроком на будущее.

ТОВСТОНОГОВ. Каждый человек должен изобрести велосипед. Почувствовать и открыть простейшие вещи для себя — это в нашем деле просто счастье.

РАЙКИН. Именно. Это «открытие» привело меня к тому, что всякий раз я стал разговаривать со зрительным залом так, как мне в тот вечер хотелось, вернее, как я мог говорить в тот вечер. Зритель ведь следит за процессом, который происходит внутри тебя, а не за тем, как ты произносишь текст — громко или тихо. Главное, чтобы и в уме, и в сердце происходил определенный процесс — это и есть для меня импровизация. А без нее искусство

возникает особый контакт с залом. Конечно, такое можно позволить себе далеко не всегда. Если играешь Мольера, он тебя обязывает ко многому. Если играешь классический русский водевиль, он тоже обязывает. Автора надо чувствовать.

ТОВСТОНОГОВ. Каждый автор диктует свои законы.

РАЙКИН. И законы разные. В нашем театре много жанров: монолог от своего лица, монолог от имени персонажа, трансформация, диалог, интермедия, миниатюра, песенка. И все — разные законы. Общаюсь со зрительным залом — имею право отвлечься. Общаюсь с партнером — не могу в этом случае сказать зрителю: «Будь здоров», права такого не имею.

ТОВСТОНОГОВ. Согласен. Без импровизации, безусловно, нет ни драматического, ни эстрадного искусства. Слушая вас, я еще раз попытался осмыслить: почему оно так? В общем-то вы уже ответили на этот вопрос. Ничто так, как импровизация, не включает зрительный зал в ваше существование.

Подойду к этому вопросу «с другого конца». У нас была поставлена пьеса венгерского драматурга Эркеня «Тоот, другие и майор». Пьеса мне глубоко симпатична — и по тенденции, и по форме. Но у широкого зрителя она не нашла того отклика, который, на мой взгляд, должна была найти. Почему? Видимо, мы плохо подготовили зрителя к новой для него эстетике. И зритель недоумевал, особенно в финале, когда герои спектакля обсуждают: «Ты разрезал его на три части?» — «Нет, на четыре». В зале не знают, как к этому относиться: вроде была комедия, а тут человека разрезали на четыре части...

Недавно мы показывали этот спектакль в Будапеште. Там авторов подобного толка много, зритель к такому действу эстетически более подготовлен — и на сцене сразу родилось море импровизации. Потому что как актеры заражали зал, так и зал заражал актеров. Спектакль творил сам зритель.

Импровизация — основа драматического искусства, и заложена она должна быть в методологии. Ведь это только такой мастер, как вы, имеет право сказать: «Не знаю, как буду сегодня играть». Вы можете сказать: «Не знаю». Можете себе позволить такую роскошь — «не знать», как настоящий режиссер — «не знать» сюжета. Выступая за рубежом, на других языках, вы ведь тоже не теряли импровизационного состояния?

РАЙКИН. Нет, потому что обычно начинаешь на этом языке мыслить. Понимаешь, что означает каждое слово, да и дело-то ведь не в словах, а в отношении к проблеме, о которой идет речь. Хочу сказать еще о другом. Вот я сегодня импровизирую, а ты, мой партнер, воспринимаешь ли меня сегодня по-новому? Потому что если будешь воспринимать по-старому, ни-

Козинцева. Мода... Действительно, насколько она хороша в одежде, настолько вредна в искусстве. Само это слово, на мой взгляд, противоположно, противопоставлено советскому искусству. Мода лишь внешне обозначает дорогие нам всем понятия. Если говорить о выразительных средствах, то они действительно сдвигаются, обновляются, но когда они не сопрягаются с сущностью произведения, а привносятся извне, придумываются из головы, тогда мы получаем ряд «модных произведений», какие, к сожалению, еще появляются на нашей сцене чаще, чем хотелось бы. Они претенциозны, потому что мода всегда претенциозна. А по своему существу они, как ни парадоксально, всегда повторяют сказанное. Потому что новое возникает только в сопряжении с сутью: когда есть свежая мысль, неожиданно находится свежее ее выражение. Причем новое оно потому, что по-новому сопряжено с материалом.

В шахматах только шестьдесят четыре клетки и тридцать две фигуры. Конечно, можно предложить еще одну фигуру и еще одну клетку, но тогда это уже будут не шахматы. Так же и в искусстве. Дело не в том, что надо привнести что-то новое в изобразительные средства. Новое — на путях сопряжения сегодняшнего содержания с выразительными средствами, которые максимально его раскрывают. Только тогда можно добиться полного слияния идейного и художественного звучания. Лишь гениям дано право открывать новое само по себе, когда оно представляет самоценность. Таких имен в век можно назвать одно, два... Станиславский, Мейерхольд, например. Но как только появляются маленькие «станиславские» и «мейерхольды», как только появляется эпигонство, тогда появляется «мода». Для меня в искусстве это самое презираемое явление.

РАЙКИН. Современность — противоположна моде. Как это ни странно звучит. Ведь мода вроде бы гонится за современностью, претендует на то, чтобы сегодня греметь, а по сути является полной противоположностью по отношению к современности. Современность ставит перед актером высокогражданственные задачи и всегда идет своей путю — новый и совершенно естественный, согласованный с сутью проблемы. Мода — слово, по-моему, презираемое людьми искусства. Например, на эстраде модно словечко «реприза». Лично я его не понимаю. Где оно родилось? В балагане? «Реприза для монолога»... В монологе, по-моему, может быть смешное место, совершенно естественное, потому что это смешно по сути, а не потому, что автор специально выдумал «репризу». Репризы гарантируют дешевое эстрадное выступление, не имеющее ничего общего с проблемами, которые мы пытаемся в нашем театре ставить, с разговором, который мы пытаемся вести с современником. Мода — это как детская болезнь: она тоже пройдет. Но, конечно, нельзя все модное отвергать огульно. Сейчас, например, очень моден мю-

зикл. А может, это не мода, а естественный процесс?

ТОВСТОНОГОВ. У меня отношение к этому двойственное. В Нью-Йорке мне в свое время довелось видеть мюзикл «Человек из Ламанчи». Сделан он был высокопрофессионально, и можно было задолго до того, как этот спектакль появился в театре имени Маяковского, получить текст и музыку, чтобы реализовать на нашей сцене. Но мне этого не захотелось, потому что для меня очень важно сопряжение темы и музыкального выражения. Ну, не хочу я видеть Дон Кихота в этой «легкой форме»! Так же, как не хочу видеть Гамлета в балете. Однако бросить камень в мюзикл как жанр не могу. Есть немало примеров тому, что на этом пути можно достичь чего-то настоящего, надо только иметь чувство такта, особенно по отношению к классике. «Муху-Цокотуху» превращать в мюзикл, очевидно, можно, а «Белое и дымное» не стоит. Вот у нас на Малой сцене режиссер Марк Розовский будет ставить — нет, не мюзикл, а трагический музыкальный спектакль по «Холстомеру» Льва Толстого. Неожиданно? Мне кажется, что интересно! Вообще в этих вопросах все решает мера таланта и чувство такта. Если мюзикл соотносится с великим произведением талантливо и тактично, возможны настоящие победы.

Как-то в одной газете я прочитал письмо читателя, который возмущался, что, мол, за последнее время драматические театры вовсю ставят музыкальные спектакли, не имея на то права: вокала нет, поют хуже, чем оперные артисты, танцуют хуже, чем балетные. Вопрос этот не прост. У драматического театра в музыкальном жанре есть и свои преимущества. Если драматический театр музыкален по своему составу, то он всегда способен подойти к музыкальному спектаклю с большим вкусом, с большим отречением от штампов и традиций.

РАЙКИН. «Принцесса Турандот» у Вахтанговцев...

ТОВСТОНОГОВ. А ряд спектаклей Камерного театра, а симоновская «Мадмуазель Нитуш»... Но любой дилетантизм искусству противопоставлен, иногда в драматическом театре не то что поют или танцуют — играют плохо! Все бывает. Однако только поэтому отвергать любую попытку любого драматического театра сделать музыкальный спектакль мне кажется делом неверным.

РАЙКИН. Конечно, все зависит от чувства такта и возможностей. Если в труппе нет голосов и самой молодой актрисе 60 лет, то ставить мюзикл не рекомендуется. В нашей труппе положение иное, поэтому ждем от драматургов мюзикл, но обязательно небольшой, маленький. А вообще-то, Георгий Александрович, вы отбиваете у нас хлеб. Захватываете наш репертуар. Например, «Провинциальные анекдоты» Вампилова вполне бы могли идти у нас. Жду от эстрады именно таких тем — серьезных, не надуманных. Проблем острейших, чтобы искусство эстрады было всегда современно, а не конъюнктурно. Еще надеюсь, что наш век — век НТР и ЭВМ в какой-то мере коснется и эстрады, что сможем мы на своих площадках делать хотя бы такие феерии, какие показывали на сцене Народного дома еще в 1918 году.

ТОВСТОНОГОВ. Я так озабочен самым ближайшим будущим, работой над новым спектаклем, что заглядывать в далекую даль мне очень трудно. Хотелось бы, чтобы были большие таланты, такие, как Александр Вампилов и Василий Шукшин, появлялись снова и снова. Драматический театр, если в его основе нет настоящей литературы, идти вперед не может. Хотелось бы, чтобы в будущем мы умели сосредоточеннее, глубже, талантливее, тоньше раскрывать мир человека — нашего современника, потому что все-таки самым интересным на сцене и впредь будут не какие-то средства, нововведения и даже техника (о которой, Аркадий Исаакович, я мечтаю вместе с вами), самым интересным будет человек! Понимать этого человека, находить неизведанные пути раскрытия человеческой личности на сцене, утверждать высокие принципы добра, справедливости, честности — для меня это самый высокий идеал, который звучит, может быть, несколько выпяченно, но без которого жить в искусстве нет смысла.

РАЙКИН. Абсолютно с вами солидарен.

Фото М. Ширмана.