

Евгений
ЛЕБЕДЕВ:

«Спектакль — как дорога»

Летал шепот, но в сердцах зрителей он отзывался гулом — смутением, болью, тоской, которыми были полны страницы Достоевского.

А на «Игре в карты» зал, повторяю, то и дело смеется, и актеры рады этому смеху, сами же его вызывают. Намеменно, но особым путем: не позволяя себе разжалобиться ситуацией и скрыть от зрителей правду о героях. Г. Товстоногов — он режиссер спектакля — тщательно и последовательно выстраивает психологический сюжет каждой роли. Им тут ничего не пропущено — ни один намек на то, что открывает подлинность человеческого существования. Его режиссура как раз и сильна тем, что она умеет вызывать и направить фантазию актера в нужное для спектакля русло; не куда-нибудь вообще, но именно туда, где прозрение актера и предвидение режиссера соединяются в целое.

Исполнители до поры до времени могли не знать, в какую форму выльется действие, какой вид примет, режиссер знал, и оттого ему были нужны разные и в отдельности противоречащие друг другу краски. И визгливый, снижающий смех героини, и ее отчаянное «нет, нет, нет», и взбалмошное поведение героя, и момент истины, озаривший его конец.

Когда Лебедев замечает, что, играя, постиг Достоевского, речь не о том, что он не понимал смысла роли, но о том, что, живя в предлагаемых обстоятельствах спектакля, соединил себя с его тоном. И герой «Игры в карты», утрировавший поначалу и свою старость, и свою немощь, и игровые чувства к партнерше, от легкого контакта с публикой отказался. Снял полностью звука, оставил легкий намек на него.

«Спектакль — как дорога. Роль — как дорога. Знаешь, куда идти, знаешь, что на пути встретится, но мысли в дороге тебя посещают разные...»

Н. ЛОРДКИПАНИДЗЕ.

ЛИСТОВ было много, если собрать воедино, могла получиться объемистая рукопись, и они хранились, но хранились для себя. Вернее, были написаны для себя, чтобы выговориться, а хранились, скорее всего потому, что рука не поднималась разорвать их или выбросить в корзину. На листах можно найти коротенькие рассказы — грустные и смешные, заметки о жизни, но больше всего записей относится к профессии. О том, что такое актерское дело в представлении Евгения Лебедева.

Записи эти в части своей мной теперь были читаны и удивительно сошлись с тем, что сыграл Лебедев на сцене. Особенно за последние годы сыграл, если иметь в виду хотя бы Монахова из «Варваров», Бессеменова из «Мещан», Холстомера из «Истории лошадей», Аристарха Кузькина из «Энергичных людей», Уэллера Мартина из «Игры в карты». Роли не то чтобы иллюстрировали написанное — надо играть так и я играю так, как себе в рассуждениях наметил, прямой связи между одним и другим нет, но зато ясно чувствуется иное. То, что было продумано на протяжении лет, не пропало, но исчезло, но пошло в дело особым образом.

На одном из листов находим: «Познавать жизнь — значит отвечать на вопросы. Можно учиться и должно учиться, но на что-то надо отвечать самому, в меру собственного понимания, собственной индивидуальности. В разные годы могут возникнуть одни и те же вопросы, но ответы не обязательно повторяют друг друга. Опыт редактирует ответы, и то, что десятилетия назад казалось сложным или необъяснимым, может стать понятным и даже простым. Главное — спрашивать. Многие формируют человека, но

последняя отделка все же принадлежит ему...»

И еще на листах находим: «Думать надо много и обязательно, но думать до того, как что-то собираешься сделать. Думать — значит открывать тему, которая возникает в результате жизненных наблюдений и желания о них рассказать. Иногда для этой темы уже есть готовая роль, иногда ее нет, но даже если она не появится, часть ответов, которые в тебе возникли, смогут выразиться в других ролях. Пьеса дает возможность высказать то, чем я уже полон. Слово, написанное на бумаге, уже существовало во мне и только искало повода, чтобы проявиться...»

«Чем я уже полон» — это признание, пожалуй, самое важное. И не оттого даже, что открыто свидетельствует об актере — его отзывчивости на мир, его интересах, его позиции. Как ни скрывается все это в ролях, главное все же другое: закрепленное право на самостоятельность сценического искусства. Независимость ведь не в том, что слово начинает звучать: чем полнится оно в театре, во имя чего произносится, что за ним стоит — здесь начало.

И еще одно есть в этом «чем я полон». В нем хоть и говорится о том, что живет в актере загода, до встречи с ролью, но подразумевается еще и другое. Что знание его не сковывает, лишь ставит на твердую почву, дает опору всему дальнейшему и в первую очередь свободе существования. Импровизации, открывающей роль не в окончательных ее итогах, но в тайниках и неожиданных проявлениях.

На одной из репетиций «Игры в карты» (роль эта у Лебедева недавняя) он вдруг заявил, что его герой должен сейчас взлететь на стену. Он даже

бросился к этой стене, чтобы всем стало ясно: влезать надо не в фигуральном, буквальном смысле. Никакого выхода у его Уэллера нет, а сделать ему что-то необходимо. Что-то особенное, из ряда вон выходящее, чтобы хоть как-то разрядиться и не сойти с ума.

Предложение было неожиданным, тут же возникшим и тут же принятым. Надо было и вправду что-то свершить, чтобы разорвать дьявольский круг, сжимающий человека все теснее и теснее. Так тесно, что ему уже нечем дышать.

То есть на сторонний взгляд ничего особенного не происходит: идет обыкновенная игра в карты, игра в джин, и Уэллер проигрывает. Играют даже не на деньги, на интерес и в общем-то неясно, отчего он так завелся, так бушует. Завидует партнерше, необъяснимой ее удаче — он мастер, ас, она села за джин впервые, или есть во всем этом какой-то иной смысл? Нечто такое, что только обнаружило себя в этом поединке, растянувшимся на недели?

Лебедев играет трагедию и в партнерше своей видит судьбу. Глумливую судьбу, так сказать вернее, потому что ей мало добиться человека, ей надо еще унижить его, посмеяться над ним. В спектакле есть момент, который смысла того, что происходит, и способ выражения смысла — художественный прием — органически и полно открывает.

Идет очередная партия, и Уэллер в очередной раз проигрывает. Он уже на взводе, не в силах сдержаться: кричит на партнершу, а она в ответ начинает петь какой-то пошленький и бравый мотивчик. И не тихо петь — мол, на вашу грубость не обращаю внимания, а громко, вызывая, в упор глядя на Уэллера и отбивая такт ногами. А он, подхлесты-

ваемый этим неумолкающим пением, неумолкающим стуком, громко зовет к небесам, с воплем бросается к стене, карабкается по ней. Это конец первого действия, на этой точке занавес закрывается, и до тех пор, пока он не закрылся, зрители видят старика, распятого в стенах убогого жилища.

А сейчас несколько уточнений: американский драматург Д. Л. Кобурн написал пьесу о двух людях, живущих в доме для бедных престарелых. Старый Уэллер и старая Фаншия понимают, что деться им больше некуда, и еще понимают, что могли бы найти друг в друге утешение, однако кончают тем, что именно Фаншия наносит Уэллеру смертельный удар. Дает понять медицинской сестре, что он не в себе, а это значит, что его ждет психиатрическая больница.

В финале они оба, взвинченные бесконечными ссорами, кричат и чертыхаются, шумящейся с потолка воды усиливает этот бедлам, и вы чувствуете — что-то должно случиться. Нечто и на самом деле происходит, но не то, чего мы ждали: понадобилась долгая жизнь и горькое ее завершение, чтобы человек задал себе наконец один-единственный вопрос. Спросил себя: а может быть, злоба и ненависть заложены в нас самих и оттого мы так одиноки?

Герой Лебедева вопрошает не риторически, не отвлеченно, он подводит черту, делает вывод и в ужасе от него отворачивается.

Но может быть, страха как раз и нет? Может быть, отчаянный, долгий вопль, с которым он покидает сцену, а до этого струя воды, под которую он подставляет пылающую голову, знак не ужаса, но освобождения? В смерти ли, в безумии, но он обретает выход,

обретает наконец долгожданную свободу. Другого выхода ему в этом мире не дано.

«Есть роли, которые постигаешь трудно. Нужно отказаться от всего и полностью переключиться на роль: без сосредоточенных усилий она не может быть сыграна. Но есть роли, в которых неудобно. Они мучают тебя, а ты мучаешь зрителя, потому что ничего не в состоянии ему сказать. Играть такие роли, все равно что бросать мяч через сетку, не имея партнера. Мяч летит, но тебе обратно его не возвращают».

Хороший спектакль, как игра в волейбол. С одной стороны сцена, с другой — зритель. Он возвращает тебе мяч, он находится с тобой на одной волне, он живет в той же атмосфере, в которой живешь ты».

На «Игре в карты» зал то смеется, то замирает, но смех, несмотря на драматичность ситуации, не кажется кощунственным, а типича — данью вежливости. Режиссер ставит трагифарс и смело подводит нас к минутам, когда объективная ситуация вступает в резкое противоречие с реакцией действующих лиц. Эти карты, эти выигрыши и проигрыши, коль скоро отнестись к ним здраво, ничего в судьбе двух стариков не в состоянии изменить, и Лебедев, и превосходного его партнера Эмма Попова сокровенный смысл происходящего не стараются сразу обнаружить.

Скажем больше — режиссер вообще не ведет их к этой задаче в открытую: как, в самом деле, может актриса сыграть судьбу? Мы можем прозреть в ней судьбу, злой рок, но это, согласитесь, иное. Эмма же Попова может сыграть и в высшей степени хорошо и свободно играет женщину, итог жизни которой предопределен обстоятельствами, и ею самой. Начав весело и заинтере-

сованно, начав кокетливо — зал смешливо, но сочувственно реагирует на нарядное платье Фаншии, на черную пару Уэллера, — она постепенно начинает видеть в игре свое. Он — неизбежность проигрыша, крушение жизни, она — сладость реванша: жизнь ведь обманула и ее тоже. Когда же это чувство в ней укореняется, ей становится все равно, какой ценой реванш оплачен. И только в самом конце спектакля, когда раздаются горестный, человеческий крик Уэллера, до нее доходит смысл того, что случилось. «Нет, нет, нет», — вот ее последние слова, и в них слышится неподдельный ужас.

«Все, что происходит на сцене, нужно принимать с детской наивностью. Есть роли, которые можно сыграть, только доверившись интуиции, непосредственному личному чувству. Обсуждения, как они ни полезны, имеют и обратную сторону: ты невольно направляешь работу к какой-то одной цели, а это может сузить результат. Отвлеченные знания мешают, уводят в область головного, придуманного; того, что идет не от сердца, не от чувства».

И рассказывать о роли не надо — ты ее изнашиваешь, убиваешь в себе фантазию, возможность неожиданных решений. В нас, актерах, эмоциональное начало сильнее, чем рациональное. Сильнее и умнее. Ощущения могут в тебе как бы спать, но непременно воскреснут, если в роли встретится нечто подобное...»

Что здесь Лебедевым высказано, что точно замечено? Особая природа актерского творчества, равно готового знать и не знать, думать и бояться рассуждений, полагаться на интуицию и воспринимать в себе трезвый, чужой взгляд на то, что сам сделал.

Когда он пишет внутренний монолог Бессеменова, обнаруживая все, что владеет героем на протяжении спектакля, открытость эта не противоречит сказанному раньше. От повторения роли стареют — кто знает это лучше, чем актеры, и больше, чем они, мучается желанием сохранить живую душу образа? Монолог и продиктован этим — «Мещане» идут давно и надо помочь себе, надо тормозить себя, чтобы не дать роли окостенеть. Чтобы сохранить способность жить в ней, способность углублять, уточнять, способность чувствовать время.

В записках есть несколько слов о Рогожине, сыгранном давно, в том самом товстоноговском спектакле, который открыл нам И. Смоктуновского. «Бывает так, что ты работаешь волокушкой. Звук есть, поражения нет. Со мной такое случалось. В «Идиоте» начал с одного, но, играя роль, постигал Достоевского. Во второй редакции Рогожин был у меня другим человеком».

Каким? Ответ ясен даже и без рассказа о сыгранном — его дают две фотографии, положенные рядом. На одной спутанные кудри, много грима, стремление уйти от своего, лебедевского, лица. На другой — все лишнее исчезает и внимание останавливают глаза. Взгляд их не то чтобы яростный, или отчаянный, или безнадёжный, но неподвижный, мучительно остановившийся на чем-то таком, что не дает покоя, саднит, как рана. Взгляд, мучительно прислушивающийся, если так можно о нем сказать.

И сцена после убийства Настасьи Филипповны была такая же прислушивающаяся. Оба знали — и Рогожин, и Мышкин, — что она мертва, и оба, надеясь бог весть на что, слушали тишину. Со сцены до-