

трибуна молодых

ОПЫТ ТРУДОМ ДОСТИГАЕТСЯ

Сначала об одном эпизоде студенческих лет. Мой учитель Юрий Александрович Завадский показал сделанную мной режиссерскую разработку пьесы И. Сельвинского «Командарм 2» Рубену Николаевичу Симонову. В очередное воскресенье, ровно в 12 часов дня, как и было мне назначено, я стоял у дверей квартиры Рубена Николаевича. Звоню. Послышался низкий, раскатистый и чрезвычайно деликатный голос: «Кто там?» Я назвал. Стоящий за дверью уточнил, тот ли я начинающий режиссер, которого ждут. Последней фразой в этом маленьком диалоге было: «Проще прощения, подождите ровно три минуты». Вскоре дверь гостеприимно распахнулась, и я увидел Симонова, одетого тщательно и великолепно, как на парадный прием. На нем был ослепительно белый костюм, который теперь, по прошествии лет, кажется мне фразным. Я поразился, неужели все это ради меня, двадцатилетнего, еще не окончившего вуз? Действительно, это было ради меня, но не просто студента, а молодого человека, которому предстоит вступление в режиссуру, в Театр. Всю дальнейшую нашу беседу Симонов вел как доверительный разговор с товарищем, а не учеником. Эта встреча осталась в памяти мудрым уроком введения в профессию, в тайны ее, уроком тончайшей душевной внимательности.

Большим художникам старшего поколения, у которых я учился в институте и вне его стен, свойственно сочетание глубокой одухотворенности и постоянного сознания своего художнического призвания. Благодаря им я навсегда невзлюбил обыденщину в театральной жизни, мелочные закулисные хлопоты, ссоры. Каждая репетиция для меня, помимо всего прочего, освящена стремлением удержать в себе ощущение высокого театра.

Серьезным экзаменом уже в самостоятельной творческой жизни было для меня сотрудничество с Любовью Ивановной Добржанской во время работы над «Страстными Вилли Пилигримом» К. Воннегута в Центральном театре Советской Армии. Рядом с этой замечательной актрисой было и легко, и трудно. Само ее участие в спектакле служило серьез-

ным художественным и нравственным испытанием — уж таков масштаб личности Добржанской, представительницы плеяды великих мастеров сцены. Лукавить с ней бессмысленно — она все равно разберется, где истинное и где фальшивое. Добржанская отвечает прямо, а к прямой, при этом значительности собственного дарования не мешает ей понять другого художника, другое поколение.

РАЗМЫШЛЕНИЯ РЕЖИССЕРА
ОБ ЭТИКЕ СВОЕЙ ПРОФЕССИИ

Вот эта нестандартность мышления, отмеченная настоящей культурой и человечностью, самое дорогое, с моей точки зрения, качество в актере. Только умеющий непохоже, по-своему обживать внутренний мир персонажа артист идет до конца в вывлении противоречий в жизни человеческого духа. С первых же репетиций стараюсь создавать новые, «невчерашние» условия актерской сценической жизни, сознательно иду и обнажаю трудности в овладении стихией пьесы. Преодоление этих барьеров ведет к кровному постижению актером критических, чрезмерных проявлений персонажа, а также нарушает налаженные связи сначала актера с персонажем, а потом и со зрителем.

Мне думается, сегодня нужны более конфликтные формы общения со зрительным залом. Ведь часто новая мысль, даже выраженная в доходчивой форме, все же не воспринимается именно потому, что зритель порой слышит лишь то, что ему хочется слышать, а привычные формы общения этому способствуют.

Неразделимо единство персонажа — актера я впервые открыл для себя в работе с Лией Ахеджаковой. Когда пришел в Тюз ставить один из первых своих спектаклей «Пеппи Длинныйчук» А. Линдгрен, Ахеджакова уже имела звание заслуженной артистки, но все еще не имела репертуара. Весьма однообразное использование ее на ролях мальчиков выглядело откровенной эксплуатацией внешних данных. Работая с Ахеджаковой над ролью Пеппи, не надо было выяснять биографию этой необыкновенной девочки, которая ведет себя хуже

любого мальчишки и не имеет точного возраста. Актриса создана, чтобы играть то, что нельзя определить словами «взрослый» или «ребенок», «девочка», «мальчик». Ахеджакова может воплотить стихию. Ее душевного материала хватало на роли, не поддающиеся определенным меркам. Ставя «Пеппи», я понял, что актер только тогда становится мастером, когда стремится к необыкновенной фантастической игре, за-

ложенной в него самой природой.

В целом впечатление от того спектакля у меня осталось сложное. К сожалению, я не являюсь режиссером детского театра в традиционном понимании, но работа над фантастикой, сказкой (кроме «Пеппи» ставил «Алису в Зазеркалье» Л. Карола, «Синюю птицу» М. Меттерлинка, «Дон Кихота» М. Булгакова) дала многое для понимания природы театра. Очень боюсь пьес, которые «нравятся всем». Часто прибегаю к инсценировкам, пытаюсь создать свой репертуар. Мечтаю реализовать особенно дорогой для меня замысел инсценировки испанского дневника М. Кольцова. Ход мыслей, поступки его героев неожиданны и остры. Сами события позволяют показывать человеческую психологию в интереснейших ракурсах.

Работая преимущественно над спектаклями комедийного плана, не перестаю думать о трагедии. Нередко беру с полки томик Софокла, Еврипида... На нашей сцене жизнь этих пьес, по сути, оборвалась одновременно с жизнью Н. Охлопкова. Мне кажется, что их новому рождению мешает узкое понимание злободневности театра. Однако в нашей стране и сегодня есть талантливые постановки трагедий — в Грузии, в Армении. Но есть ведь и русский трагический актер и театр. Жаль, если не удастся поставить поэтическую трагедию И. Сельвинского «Командарм 2»...

Жизненность театра не означает его будничности. Несколько раз я пытался поставить спектакли с известным эстрадным дуэтом — Р. Карцев и В. Ильченко. Это вовсе не означает, что я сплошь прочувствовал специ-

фику эстрады. Она заключает в себе огромные возможности для режиссуры, в ней очень много нерешенного. И все-таки мое обращение к этой области искусства не было случайным. Ощущение сценического времени у эстрадного актера иное, чем у драматического. Оно более сконцентрировано и требует снайперского уровня мастерства. Я имею в виду лучших представителей не только разговорного, но и вокального, танцевального, оригинального жанров — эстрадных «звезд». Драматическим актерам следует брать у них уроки мастерства, блеска, если хотите, «звездной» подачи самих себя. Ведь как часто наши «жизнеподобные», «правдивые» интонации и движения засоряют зрелищную и звуковую партию спектакля, создают атмосферу какой-то необязательности в игре, в конечном счете затемняют смысл спектакля.

Новое в художественном языке проходит истинную проверку на классике, на ее огромном нравственном потенциале. Но классику не часто доверяют ставить молодым. Вот и приходится только мечтать о «Маленьких трагедиях» А. С. Пушкина, «Живом трупе» Л. Н. Толстого, «Лесе» А. Н. Островского.

Быстро меняющаяся жизнь предъявляет большие требования к нам, молодым. Заботой о будущем искусства проникнуто постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью». Но сколько еще трудностей на пути молодого режиссера! Мне пришлось делать двенадцать своих спектаклей в восьми разных театрах. Это нелегко, почти каждый раз встречаешься с новыми людьми и, не успев творчески с ними породниться, расстаешься на неопределенное время. Кроме того, нельзя по отдельным разрозненным спектаклям понять, чего хочет молодой режиссер. Нужна последовательность. Те пьесы, которые ставишь, не всегда главные для тебя. И это не только мои заботы, знаю, а еще многих молодых режиссеров.

Время идет и нужно работать. Нужно верить в своего зрителя, который всегда найдется, если ты настоящий.

М. ЛЕВИТИН,
режиссер ЦАТСА.