

4 сен. 1982г.

Встреча для вас

В Алма-Ате начались гастроли МХАТа. Такое бывает через десятилетия. На прошлых гастролх — 17 лет назад — это был во многом совсем другой театр.

Каков же МХАТ сегодня? Узнать об этом хочется не только из зрительского кресла. Поэтому мы пригласили Анатолия Миронюча СМЕЛЯНСКОГО, помощника главного режиссера театра по литературной части.

Мы выбрали его не как известного ведущего передачи Центрального телевидения «У театральной афиши» или автора интереснейшей книги о театре «Наши собеседники: Смелянский служил во МХАТе на месте Михаила Булгакова и Павла Маркова. Значит, они люди одного «болевого порога» в понимании современности, ведь должност «завлита» во МХАТе предполагает не просто службу, но служение. Для них, как и для всего МХАТа, главное — растрогать зрителей. Мы задали гостю всего один вопрос: что предвещает открытию занавеса и первой реплике мхатовского актера, в которой уже восьмидесять пять лет явно слышится:

РАЗВЕ ПОСЛЕДНЕЕ...

ПОРОЙ иному театру кажется, что все в нем прекрасно, все довольны, все произвело, идет от успеха к успеху. А приходит человек со стороны или, если ты сам способен посмотреть на себя со стороны, то заметишь, как скучна и мелка театральная жизнь, как элементарны задачи, как все неинтересно, как интеллигентные люди не ходят в твой театр и говорят: «Что вы, о чем вы говорите?»

Это очень важная способность увидеть свое место со стороны. У Ефремова предельно развито это чувство — видеть театальный процесс и сопоставлять жизнь своего театра с гораздо более широкими, важными вещами: жизнью страны, мира. И у него в крови именно такой театальный ген, который заложил в «Современники» еще в 50-е годы. Когда люди театра знают, что они занимаются чем-то гораздо большим, что они выливают на общество, — это единственное чувство, на которого вырастает правильный нормальный театр. Если этого чувства нет, театр не может. Если театр занимается только театральными делами — ничего не получается. Да и в литературе ничего не получается. В России не было ни одного хорошего писателя, который занимался бы только чистым писательством. Все хотели испробовать ираны, лечебники, обличить. Театр, который не видит своей общественной природы и задачи, вырождается. У Ефремова записка современниковская, уникального театра той поры, который был средоточием духовных интересов Москвы, а может, и страны.

Во МХАТе Ефремову в это раз сложнее, чем в «Современники». МХАТ — такой карбон традиций, противоречий, сложностей, наплевистовый. Ведь история Художественного театра очень односторонне и однобоко рисуется даже нами: мы в основном любили писать правдоподобную историю нашего искусства. А историю реального, торжества успехов и провалов, историю возрождения и умирания, как и любого организма, мы писать как-то не хотим, нам кажется это мезаним, или мы не доросли до этого. История МХАТа рисуется предвзято, и она анализирует практически победы Ставильского и Немчиновича-Данченко. А что было после? Мы знали, что было довольно трудный, длительный период Ставильского в письме к правительству в 30-м году написанную формулу: Художественный театр — это мертвое тело, которое можно разрушить в один день. А таких дней было много...

И когда пыталось сопоставить то, что делает Ефремов во МХАТе непосредственно со Ставильским, — мне кажется, это глубокая ошибка. Хотя цель Ефремова — возродить в новом МХАТе именно коренные идеи, начатые Ставильским, и идею Ставильского, а не конкретные формы того, прежнего великого Театра Ефремов должен был — и сейчас это еще остается — продолжать наследие МХАТа периода безвременья, доловлю, длительного и неслучайного. Не все его разрушил, то подорвал театр как коллектив единомышленников. Как орган художественной совести, как театр, который говорил о России и в России на самые важные темы, как театр, который был в центре культуры, театр лучшего зрителя и т. д.

Сейчас можно сказать, что мы еще на подступах к этому идеалу театра. Есть еще масса нерешенных проблем, и, может быть, решение их прежде всего связано с возвращением к театру этого чувства, о котором я говорил и раньше, и которое не должно быть, но не только гораздо большему...

Я не знаю другого режиссера, с кем бы я хотел или мог работать сейчас как раньше. Эта профессия для меня интересна в сочетании только с этим режиссером и этим театром. У Ефремова есть, а я бы сказал, инстинкт «семейного строительства» у него очень сильный «строительный ген», желание, способность и стремление строить театр как таковой. Как актер он в театре недоживает, играет мало, хотя Мария Иосифовна Киселева называет его левым Михаилом Чеховым, потому что он главный артист в истории нашего театра. И он не «остереженный» режиссер, для которого самое важное — ставить, ставить. Каждый, кто серьезно его наблюдает, видит, что не актерство и не режиссерство в нем — это некое, в полном смысле, деятельное, деятельное, строить театр.

Стоило человеку данною своим духом создать театров? Он создал «Со-

временники, сейчас рождается новый МХАТ. Сложнейший процесс — эта лепка. Она может длиться годами и может разрушиться каждый день. Участие в таком деле — наиболее интересно. Хотя следов о деятельности многих из нас не останется, мы будем безымянны, но это—Дело. Дело, поскольку выкристаллизовывается новый театр. Ведь только последние два года он оказался на волне всеобщего признания и подъема. И пресса, и критики стали наперебой хвалить театр, а ведь раньше наперебой ругали... Что же произошло? Критика оказалась неспособной уследить процесс, поворотный момент. А было важно увидеть не то, что один спектакль хуже, другой лучше, чем предыдущий, а чему он идет. Выяснит, что театр приобретает внешне, а он пугает. Это «полюбки». Он и подкупается, и хорохорится, и заказывает платки у лучшего портного, и режиссер получает, но не мерещит. И вот случается, что на мерного, померного, живому вырасти в театр — главная задача критики.

У нас появились спектакли по пьесе Михаила Шатрова «Так победили» — о Ленине. (И-за технических трудностей мы его не привезли). Спектакль этот со сложной историей, которую не ходит много объяснительных скупов. Не все его примчал сразу, потому что театр хотел сказать новое, свое. У нас довольно много людей, которым доставляет удовольствие повторение известного. Приходит в театр, чтобы убедиться в том, что они уже знали, такая у них личная установка. А Искусство между прочим конфликтует с любым зрителем, оно по своей природе существует, чтобы открыться что-то новое, поразить человека. А человек устроен бывает как у Горького в очерке о Ленине: «Ленин — основной волн и крик беспощадности» — не мешайте нам жить так, как привыкли. Он писал, что Ленин помещал медальон всего земного шара жить привычной ни жизнью. Должно мешать и Искусство. А нам иногда хочется, чтобы мы пришли в театр, как в парикмахерскую, чтобы нас не беспокоили. Это же парикмахерская психология: «Вас не беспокоит? Нет, не беспокоит...» А мы должны беспокоить. И Ленинский спектакль создавался, как спектакль личностный, беспощадный, потому что создавался он о человеке, обладающем в высшем смысле революционным сознанием. Была задача: понять, что это такое — революционное сознание. Отсюда и выбор актера Александра Калитина. Когда ему получили задание такую роль, то здесь действовал один закон — нужен был актер новой породы.

Спектакль «Так победили» стал гражданской школой и для самого те-

атра, так и должно было случиться. Говоря о росте театра, мы обычно подразумеваем, что это обращено к зрителю. А в этом движении выступают и становятся более понимающими сами актеры.

У нас много дискуссий в последнее время, даже в общей печати стали высказываться как актеры живут, сколько зарабатывают, куда ездят, не ездят ли. Довольно глупо судить об актере вне процесса, потому что актеры — показатели другого. Актеры, как «Памелы» сказано, есть наше зеркало. Говорим — такие-такие — а ведь мы это о себе говорим! Так устроен театр, организм театра: актеры выражают состояние психологии, быта, нравов людей современности. Они — барометр.

Теодорический театр — режиссерский, без кавычек. Вне режиссуры, без определяющей художественной идеи, которая только и может сплотить лучших гениальных, но разрозненных актеров в коллективного поэта, творца, театра нет. Кто является режиссером или актером? Это досужий вопрос, который нечего и обсуждать.

Что касается актерской школы, то во МХАТе есть еще и театральный институт, это школа-студия МХАТ. Студия, в основном, комплектуется из молодых актеров, которые, что за эти годы во МХАТ перешли многие известные актеры. Это послужило поводом для разных насмешек: вот, мол, собирая команда звезд. У нас часто острое слово идет вперед желания получить в для чего, почему? Если из современного МХАТа «вырастают» актеры, которые пришли, что делал бы театр без Смоктуновского и Андрея Попова, Евстигнеева и Калитина, Саввиной и Вертинской? Конечно, вырабатывать постепенно — более правильно, но исторически это было необходимо сделать.

Сегодняшний актер мхатовской школы — актер, который в первую очередь является важным и существенным для Ефремова, — это актер «живого» качества. Он обычно говорит: живой человек, живой актер. Что это за качество? Ставильский ненавидел в актере прежде всего штампы, то есть попытку закрепить, вчерашний успех, что противостоит принципу МХАТа, — вечного обновления. Некоторые актеры считают, если ты талантлив, у тебя сто штампов, а если гений — двести. Для Ефремова самое страшное слово в искусстве — «знаковость». Это что? Реально не пережил, не почувствовал, не прожил, а обозначил. Причем и зрители воспринимали так, что они знак принимают за реальность: «Он мне обозначил, а я уже понял. Мне этого достаточно». Он доволен, что ему «обозначили». Поэтому для Ефремова так важно добиться живого ощущение

ния. Лучшие мхатовские мастера чаще всего «самодельные». Актер самого высокого порядка — это актер особого человеческого типа, он знает одно: что он «ничего не умеет».

Смоктуновский «самодельный» абсолютный. Мы ни разу его не видели на сцене, что он доволен собой. Нет. Вот в «Чайке» он замечательно играет Дорна: весь спектакль сидит молча, неподвижно, пластика застывшего, погубленного человека, перепел длинных ног, надвинул шлупу на глаза. Малоузнаваемым, даме. И только голос Смоктуновского звучит переливается. И вдруг в конце спектакля, когда раздастся выстрел Треплева, он вскакивает, тремя прыжками преодолевает огромную сцену — что производит огромное впечатление. Я подсел и сказал все слова у казенного скамья. А он говорит: «Нет, вы просто добрый человек и квалите. Это все плохо. Плохо. Не так, не так. И так всегда. У него есть «ух» на то, как он играет. У актеров есть такие «слуховые шутки», которых у нас нет. Актер через секунду после ухода на сцену знает, какой сегодня зал. Еще ничего не произошло, зал молчит, но по тому, как он дышит, роняет ли номерки, каплет... У актеров, как у птиц, есть такой же уровень синхронизации по отношению к зрительному залу. Это у хороших актеров. Вообще, русское актерство, в лучшем его выражении, это изумительная порода людей. Я недавно перечитывал книгу Михаила Чехова «Путь актера». Потрясающая картина исповеди, понимаешь, что такое актерская жизнь, отчаянная театральная идолу. Умирает у него отец — брат Антона Павловича — Александр. И вдруг такая мысль: как неправильно изображают актеры на сцене смерти. Прерывается описание смерти отца. Глазами сына и глазами актера смотрит он даже на смерти.

Из живого материала все делается: из себя. Есть особое качество актерского ума: эмоциональный ум, ум сердца. Это очень важно для современного актера. Сегодня модно говорить про «учу» и всякие «карьерные» дела. Но что такое актерство, мы понимаем по хорошему актерам: вокруг них поле. От плохого хороший актер отличается наличием вот этого самого поля. Ставильский называл это «жизнью», а сейчас — «жизнью» — это слово, теперь вот говорим «поле». Без этого нет актера. Видимо, это входит в понятие «жизни». Постигание чужого «я» через свое, перевоплощение это, а не выискивание, венец, искусство. Ты не охотился за собой, а выискался с «другим», берешь для него из себя свои. Такое достояние — выискивание в актере. И сам Ефремов — посмотрите, как он играет Голубева в «Наедине со всеми», сколько глубоко личное, сколько интимное, сколько откровенное.

Я недавно разговаривал с известным артистом БДТ Евгением Лебедевым. Говорили о его «холстомере», и он стал рассказывать свою жизнь, довольно трудную. Он был сыном священника. В 60-е годы он, мальчишка, встал в ряды синагогальной культуры, происхождение. Тогда нас это было сложно. И когда узнали это актеры его театра и вызвали его, то устроили такое, что он на всю жизнь запомнил. И вот он говорит: «Когда я играл Голубева и Калитина, и когда они со мной посреди киношники и говорят толстовскую фразу — весь мир от него отворачивался, — я вспоминаю только это...» Откуда художник все берет? Только из своего опыта, только тогда переживания нас заражают.

Антон Павлович Чехов хорошо знал дореволюционный театр и как-то писал, что русские актеры отстали от общественого развития на 70 лет. Когда он познакомился с художественниками, то воскликнул: «Воже мой! У них нет шуршащих юбок, это же не актеры, это интеллигентные люди». Кажется сейчас истра это мнение интеллигентным скажем. Недавно вышла книга Александра Свободина «Театральная площадь». Он из тех, что формировался в атмосфере «Современника». Он пишет в очерке об этом времени: «Настоящие, подлинные актеры «Современника» — это мастера интеллигентного нашего времени». Мы сейчас вот так не пишем об актерях, а между тем, что значит — интеллигентный? Это не значит — образованные в такой степени, чтобы это угрожало всемоу дураку. Это значит интеллигентный — это выходящий за пределы этого, за пределы театрального мира, способный думать о мире.

Гость пригласила Л. ЛУКИНА.