4. Песня #.
5. Автопортрет.

7. Москва. Числа современиков.
8. Режиссер - Райхельгауз И.

— беседы о мастерстве —

МНЕ ИНТЕРЕСЕН СЕГОДНЯШНИЙ ДЕНЬ

Актер и его герой, актер и время, печать которого всегда лежит на творчестве художника, — об этом рассказывает сегодня артист Московского театра им. К. С. Станиславского А. ФИЛОЗОВ.

...Начну с Вэмса, которого играю в спектакле режиссера А. Васильева «Взрослая дочь молодого человека».

Здесь повая пьеса встретилась с новой режиссурой, а актеры моего поколения — со своими сверстниками, которых предстояло играть. Это было ново и необычайно интересно. Я не социолог, не историк и не могу уверенно и точно судить о пятидесятих, о том времени, когда и я, и мой Вэмс, и его бывший «враг» Ивченко были молоды. Я актер, и прошлое осмысливаю прежде всего на основании моего собственного опыта. В дни моей молодости я, признаться, был далек от Вэмса, не имел отношения к стилям. Можно сказать, что в той баррикаде, что разделяла Вэмса и Ивченко, я был отнюдь не на стороне моего героя. В пятидесятые годы я работал токарем и очень любил классическую музыку. У нас была детская опера, мы пели под симфонический оркестр, я любил Бетховена и не любил джаз. А Вэмс предельно джаз только тогда, когда учился в Школе-студии МХАТа. Там я услышал пластинки — Эрд Гарднер играл джазовые импровизации на темы классиков, и меня пленило то, что Шуберт и Моцарт, композиторы, которых я любил и знал, в его исполнении звучали по-новому. Это был мой первый шаг навстречу Вэмсу.

Однако эта роль для меня — вовсе не разговор с прошлым. Я вообще не люблю обращаться к прошлому, мне кажется, что сегодняшней день всегда интереснее.

Каждый актер имеет

И спектакль «Взрослая дочь», мне думается, — не только воспоминание о днях молодости моего поколения. Меньше всего мы хотели решить спектакль в стиле «ретро» — мы искали его «боле-вые точки» в настоящем. Для нас были важны не проблемы былых стилей и их противников, а характеры и мировоззрения.

Вэмс в начале спектакля принимает Ивченко, точнее говоря, старается принять, затем в обиход вспыхивает раздражение, но в конце концов они все же понимают друг друга. Ивченко понимает, что карьера — это еще не все в жизни, что Вэмс с его способностью раствориться в двух нотах, подойти к миру с доверием и добром, в сущности намного богаче. А Вэмс становится более объективным и понимает, что в своих несчастьях он виноват сам. Человек оказывается способным понять человека — это для меня главное в спектакле.

Пожалуй, только теперь, «задним числом», когда одна за другой открываются нам новые пьесы и одна за другой обретают сценическую жизнь, мы начинаем осознавать, что «Взрослая дочь» Славкина — Васильева явилась в какой-то степени этапным, поворотным моментом в развитии театра о современности. Ныне отмечают, что появление этого спектакля явилось о приходе нового поколения режиссеров со своими характерными профессиональными чертами. Анализа и обобщение новых явлений в театре — работа ученых и критиков. Я актер, мои

задачи в другом. Однако о том, что знаю «изнутри», об опыте работы с молодыми режиссерами, рассказать могу. Разумеется, скажу лишь о тех, с кем мне пришлось вместе работать, — о Морозове, Васильеве, Райхельгаузе.

Я был подготовлен и встрече с молодой режиссурой, можно сказать, что для меня эта встреча была естественной. В свое время я играл роль Бобывева в «Тенях» М. Е. Салтыкова-Щедрина в спектакле Марии Осиповны Кнебель. А Райхельгауз, Васильев, Морозов — ее ученики, для них бесспорно ее положение о том, что этюд — наиболее верный путь к решению роли. До встречи с Марией Осиповной я знал этюд только как чисто техническое средство — ему учили на первом курсе института, и тогда оно очень мне помогало. Потом я про него просто забыл. В театре этюдами не пользовались, в наши дни работы бывало долгое сидение за столом, мы занимались разбором пьесы, точнее, делали вид, что им занимаемся. А когда приходилось выходить на сцену и надо было не говорить, а действовать, все, о чем мы беседовали за столом, рушилось, я приходилось начинать сначала.

Кнебель показала нам, что нужно не «забалтывать» роль, а сразу начинать репетировать и уже на сцене всем своим существом познать образ. Этюдный метод работы дает импровизационное ощущение в роли, при этом ничего заранее не задается, играя, создавая образ, актер свободен. Я любил роль Бобывева, и хотя судьба спектакля сложилась не очень удачно — Мария Осиповна заболела и не смогла довести работу до конца, —

он был важен и для моего профессионального становления, и для дальнейшего существования нашего театра.

В первый раз я столкнулся с молодой режиссурой, когда репетировал под руководством И. Райхельгауза пьесу молодого драматурга А. Ремеза «Автопортрет». Спектакль не состоялся. Однако опыт работы над этим материалом во многом позителен. В пьесе есть колоссальные монологи — на две, на три страницы. Мы не могли это сыграть, пока не ощутили в этюде, что, собственно, происходит, почему люди так разговаривают. В этюдах нам удалось схватить нерв происходящего, понять, что случилось с нашими героями. Мы застаем их в момент, когда они переживают неожиданный и очень болезненный душевный слом. Действие пьесы происходит в Ленинграде, невеста уходит от жениха, жених бросается за ней. Все совершается белой ночью, которая дурманит людей, обостряет их чувства, и, начав говорить, они не могут остановиться. «Поймать» это мы смогли только в этюде.

Васильев и Райхельгауз понимали этюд по-разному. Для первого этюд был основой актерского существования в роли, второй же больше разбирал пьесу с точки зрения темы. Он внушал нам, что тему сложнее всего найти и легче всего потерять. Впоследствии я на собственном опыте убедился, как он был прав: эмоции вспоминаются прекраснее, а то, о чем ты хочешь сказать своей ролью и спектаклем, утрачивается очень легко.

Особенно важно это понять, когда сталкиваешься с так называемой «новой» драматургией. Ведь сейчас изме-

нился конфликт и в драматургии, и в жизни. Современный человек более замкнут, закрыт для других, он предпочитает не обострять ситуацию и, если его кто-то обидел, не реагирует немедленно. Он терпит, нервничает, рано или поздно взрывается, но старается от этого зачастую совсем не тот, кто виноват. Мы привыкли, что в пьесе за словом немедленно следует действие, а в пьесах молодых драматургов дело обстоит не совсем так, и к режиссеру они предъявляют несколько иные требования.

В молодой драматургии конфликт смазан и менее уловим, надо быть очень тонким режиссером, чтобы его нащупать. Может быть, поэтому складывается до сих пор не слишком удачно сценическая судьба пьес А. Вампилова, что режиссеры и ним обычно подходит со старыми мерками.

Многие считают пьесы молодых драматургов не сценичными, написанными не для театра. А мне думается, и этой драматургии пока просто не находят ключей. Долгое время во «Взрослой дочери» зрители наиболее эмоционально воспринимали первый акт, а в нем ведь вообще нет сюжета. В первом акте конфликт менее уловим по сравнению с более понятным, традиционным что ли вторым актом. Но именно он был самым интересным, — зритель занимался отношениями, завязавшиеся между героями. Для нас, когда мы репетировали, был важным именно этот скрытый план.

Не так давно в Ленинграде я видел спектакль одного молодого режиссера. Он поставил пьесу интересного мо-

лодого драматурга. Меня поразили в спектакле места полнейшего, абсолютного актерского проживания. Думаю, что возможности для этого давала именно пьеса. Вот эти живые куски жизни, требующие от актера полного, ничем не прикрашенного существования в роли — в сегодняшнем театре самое интересное. Актер как бы ничего не играет и ведет себя на сцене естественно, как обычный человек в обычной жизненной ситуации. Но для того, чтобы так выстроить спектакль, и режиссер, и актеры должны обладать большим мужеством.

Иногда актеры, от которых режиссер требует подобного сценического поведения, пугаются. Их беспокоит, заметит ли зритель то, что они переживают. Однако эти соображения должны забить лишь того, кто не живет по-настоящему в образе существующем сам по себе, вне темы спектакля. За проживание роли, которое предлагает молодая драматургия и молодая режиссура, очень трудно поддаться. Но если актер будет правдив, то зрительская отдача может превзойти все ожидания. Актер живет на сцене своей внутренней жизнью, как будто даже не демонстрируя ее зрителю, а зритель догадывается, что происходит с актером. Так бывает и в жизни: в метро видишь у спящего напротив только один глаз, все остальное закрывает газета, но этот глаз говорит о внутреннем состоянии человека больше, чем если бы мы видели все лицо.

Мне нравится играть людей, выходящих из себя и в жизни.

Записал
А. ФИЛИППОВ,