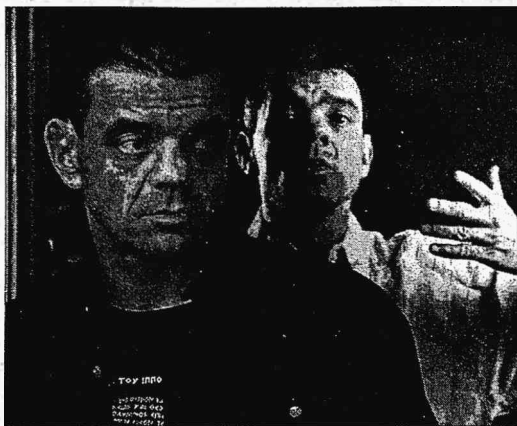


Жизнь и сцена
2000. - грейр. (25) - 4/6

Константин Райкин: «Жизнь — дистанция стайерская»



ТОУ ЛРО
P. 250 P. 402
P. 250 P. 402
P. 250 P. 402

Совсем недавно «Сатирикон» отпраздновал свой 60-летний юбилей. От ленинградского Театра мимов под руководством Аркадия Райкина до нынешнего «Сатирикона» прошла эпоха. Феноменальная энергия и неподдельный организаторский талант Константина Райкина помогли сохранить Дом. Марьяна Рош стала одним из театральных чутров. Быть может, самое удивительное в Константине Аркадьевиче — способность к развитию, смелость, с которой он берет решать сложные художественные задачи, увлекая за собой широкого зрителя. «Сатирикон» — театр модный, популярный, но именно здесь, на малой сцене, родились «Великолепный рогоносец» Петра Фоменко, «Превращение» Валерия Фокина. «Жак и его Господин» — редкий случай спектакля для всех, и зритель, и впервые попавший в театр зритель оказываются покоренными мудрой пьесой М.Кундера.

В буклете к фестивалю «Золотая Маска» (К.Райкин — трижды номинант национальной премии, в 1995 году он получил «Маску» за роль Грегора Замзы) высказано крепко художественного руководителя «Сатирикона»: «Последовательность — вот что требует мужества. Не секундного, фестивального, когда бросаются на амбразуру, но ежедневного движения к цели. Жизнь — дистанция стайерская».

На премьере мне приходилось слышать мнение, что массовый зритель на «Гамлета» не станет ломиться. Как мы видим, этот прогноз не подтвердился.

— Что, кстати говоря, раздражает некоторых критиков. Среди них есть такие, которые любят неуспешные спектакли, неполные залы, когда мало кто понимает то, что происходит на сцене. Они считают, что в этом прежде всего признак качества, дескать, высокое искусство непонятно. Для меня же главный вопрос полней зал или нет? Хороший театр, куда не ходят публика, — абсурд. Киню имеет право рассчитывать на будущие поколения, потому что оно сохраняется во времени. А театр — это великое искусство настоящего времени.

Главная и единственная причина успеха «Гамлета» — грандиозная грузинская труппа — Роберт Стурца, Гия Канчели и Гогі Месхишвили. Мы исполнили свои роли, точно идя за указаниями режиссера. Это касается всех моих партнеров, занятых в этом спектакле.

— Мне бы хотелось вспомнить вашего первого «Гамлета», созданный вместе с Валерием Фокиным в «Современнике». Тот юный принц датский как-то пытался выжить?

— Практически нет. Ведь Фокин и Стурца — очень разные режиссеры. С Валерием мы сделали шестнадцать спектаклей. Это целая жизнь. И редкое постоянство. У нас бывали перемены в работе, но иногда мы работали вместе из года в год и не по одному спектаклю в сезон. Тот спектакль назывался «Этюд по Гамлету». Мы оба увлекались принципами «белого» театра, Ежи Гротовским. Спектакль был чрезвычайно полезен для освоения актерской техники, нахождения общего языка режиссера с актерами. Он был камерным, злитарным, лабораторным. «Гамлет» Роберта Стурца совсем другой. Он необычен, как и сам его создатель.

— И в чем эта необычность? — Маю первоначальная идея была просто поработать со Стурца, а вовсе не играть Гамлета. Гамлет — это его предложение. Я не сразу на это пошел, пытался предлагать ему другие варианты. Но он стал как-то странно настаивать, и я согласился. Конечно, мы устроили себе большой подарок судьбы, заменив его в наш театр. Это было

очень непросто, потому что любой театр мира считал бы за честь работать с таким режиссером. Для меня Стурца был на первом месте, хотя Шекспир — мой любимый драматург. Работа наша проходила невероятно плодотворно: ни одного не то что конфликта, даже досадного слова, недовольной интонации от Роберта ни разу не услышала. Это поразительно, потому что вежливость вежливостью, но когда наступает первый выпуск, все начинало нервничать и прежде всего режиссер. Тем более, как сказал Питер Брук, «Гамлет» — это вершина, склоны которой усыпаны трупами режиссеров и актеров. Конечно, был момент нервный: как Миссва примет спектакль даже такого мэтра, как Стурца. Никакое мастерство не гарантирует от провалов. Но при этом, повторяю, он сумел ни разу не повысить голос, не раздражиться. Это поразительно! Я надеюсь, что со своими в театре Рустава, жели он другой. Иначе мне как художественному руководителю надо просто затрещать: мне актеры стали говорить, что это, дескать, ты на нас орешь, вон великий режиссер ни разу голоса не повысил.

— А как в работе над Гамлетом ужались ваши разные отношения актера и режиссера-худрука?

— Запросто ужались, потому что, когда я актер, я перестаю быть художественным руководителем. Когда кончается репетиция, я могу заниматься делами театра, руководить. Но ведь я приглашаю режиссера командовать собой, я в данном случае — фигура подчиненная, и в этом определенно кайф. Замечательно идти и быть ведомым, посылным чужой воле, которую ты уважаешь, боготворишь. Уметь влюбиться в режиссера — это одно из профессиональных качеств артиста. И сделать так, что его указания через некоторое время ты ощущаешь как собственную прихоть. Хотя буквально все, что сделано актером в той или иной постановке замечательного режиссера, — это заслуга последнего. Это я могу сказать и о «Великолепном рогоносце», поставленном Петром Фоменко. В роли Брюно нет ни одного поворота головы, взгляда или движения пальца, которые не были бы подсказаны режиссером.

— Но все же, одно дело, когда за режиссерами пульта Стурца, Фоменко или Фокин, другое, когда за ним дебютантка Елена Невежина.

— Конечно, мне пришлось не-

много помогать Лене на репетициях «Жака и его господина». Она человек умный и очень естественный, что очень важно в театре. Иногда ей, конечно, не хватало опыта. Поэтому приходилось ее корректировать. Но в принципе я был абсолютно в ее власти.

Другое дело, что я иногда позволял себе что-то предлагать, но уж больно роль Жака мне близка. Я может быть, и сам решился бы ставить пьесу, если б не хотел это играть. Но думаю, у меня не вышло бы так, как у нее. Лена очень талантлива, у нее большое будущее, она сейчас будет ставить у нас едущий спектакль, уже без моего участия. Это моя большая внешняя забота и страх, конечно, но что делать. Мне кажется, что все настоящее рождается в этом странном соединении безумного страха и оголтелой, отчаянной смелости, большого опыта и ежесекундной готовности от него отказаться, желания быть учеником, надо ощущать, что ты ничего не знаешь. Когда ты работаешь с такими режиссерами, как Стурца или Фоменко, возникает чувство, что все твои умения, которые ты до этого приобред, нигде не годятся. Здесь можно провести аналогию со спортом, с плаванием, например. Пришел тренер, ты ему демонстрируешь свои таланты: и браansom, и кролем, и баттерфляем, а он просто топает тебе палькой и говорит: «Да ты по-собачьи, не надо мне эти стили!» И если ты выплываешь, то на чистой природной плавучести, на чистых способностях, если они у тебя есть. Он снимает с тебя все твои выработанные умения, приемы, хватки, привычные ходы, которые есть у каждого актера. И ты перед мастером оказываешься явным щенком, голым, ничем не прикрытым. И выкармливаешься как щенок. Это мучительно, но очень интересно, в этом есть какой-то азарт, смертельный даже, потому что можно утонуть.

— Как бы вы определили особый актерский стиль «Сатирикона»?

— Мне трудно судить. Я могу сказать как хозяин театра, что и ценю в людях, которые сюда показываются, по какому принципу я их беру в театр. Так или иначе, мы строим театр по своему образу и подобию, каждый художественный руководитель делает театр «из себя», из своих пристрастий художественных и человеческих. Каков поп, та-

ков и приход. Каждый театр похож на своего руководителя: театр Марка Захарова похож на него, то же было с Эфросом, с Любимовым. Театр Аркадия Райкина тоже был похож на него, хотя бы потому, что он занимал там 90 процентов. Так и в «Сатириконе». Я не хочу сказать, что я уж очень хороший хозяин, но вроде и неплохой, не буду кокетничать. Я считаю, что наш театр вышел на уровень лучших театров страны. Так вот, я имею свои определенные взгляды на актерское дело, я, конечно, пытаюсь и сам им соответствовать, поэтому это отчасти ответ на ваш вопрос. Прежде всего, для меня уровень таланта артиста измеряется уровнем его заразительности. Актер — это человек, который должен уметь заставить зрителя следить за собой, привлечь его внимание. Не тем, что он будет размахивать руками, кричать и топтать ногами. А каким-то излучением энергии, обаянием. Станиславский считал самым главным качеством актера обаяние, степень заразительности эмоциями, которые он сам имеет.

Те, кто не видел моего отца в театре, не имеют истинного представления о его дарованиях. Они видели по телевизору хорошего артиста, но они не могут понять, что папа был гениальный артист. Я на его спектаклях испытывал настоящий восторг и обожание. То же я могу сказать и про великих звезд, например, Аллу Борисовну Пугачеву. Ощутил на себе меру ее таланта, этой энергетической мощи можно только побояться на ее концерте в зале. Я тоже думал, что знаю ее, пока не попал на ее концерт. Я был просто раздвоен (в хорошем, конечно, смысле), размазан по стене мощью ее темперамента. Это нельзя понять по телевизору. Я помню, что помахал за кулисы, как щенок, как фанат какой-то, чтобы высказать слова восторга.

— Получается, что актерское ремесло, актерские навыки — дело вторичное?

— Онь, конечно, необходимы, но это качество нарабатывается уже потом. Это из области технологии. Но главное все-таки это притягательная энергия и обаяние. А дальше идет обучение, школа, работа над пластикой, над дикцией, голосом, умением послать звук в зал, носить костюм, взаимодействовать на партнера, через партнера на зал. Это колоссальная по сложности профессии, огромная наука. Непрофессионал может сниматься в кино, но кино — это другое, это не только актерское искусство, это, пожалуй, скорее искусство технического. А актер в театре — это, если не единственное, то самое главное средство выразительности.

— А какие качества необходимы актеру, если нужно за одну ночь вестись на одну из главных ролей?

— Такие случаи в моей жизни были и не однажды, но один был самым острым. В театре «Современник» в «Двенадцатой ночи» роль Эндрю Эггичника замечательно играл Олег Даль. Он по-настоящему связался со мной. Поскольку театр — это производство и заменять спектакль крайне нежелательно, мне предложили за сутки до спектакля вестись на эту роль. Не зная ни слова, я учил ее со своим партнером «ногами». В тот вечер я сыграл так, что, надеюсь, зритель

не догадался, что это мой дебют, что это срочный вояж.

Актерская профессия вообще требует огромного мужества. В «Современнике у нас была концертная бригада, которая ездила в том числе и по воинским частям. Как-то после очередного концерта, когда летчики пригласили нас за стол, одна наша артистка заявила, что летчик — вот мужественная профессия, не то, что мы — актеры, интеллигентные вышние. Я вступил с ней в яростный спор и до сих пор остаюсь при своем мнении. Ей Богу, неизвестно, где нужно было мужеству — при выполнении сложного пике, петли Нестерова или на сцене. А в случае срочного вояжа, о котором мы говорили, у актера так напрягается воля, что может быть сравнимо только с любовной атакой и требует не меньшего мужества.

— Что представляет собой ваш сегодняшний зритель? Многие актеры и режиссеры с тревогой говорят о постоянно снижающемся вкусе публики?

— Конечно, всегда будут толстокожие, диничные люди, на которых театр не действует. Есть люди с утилитарными интересами, идеалами, но таких в зале обычно меньшинство. У нас в стране, во всяком случае. Когда приходится работать за границей за эмигрантскую аудиторию, там таких людей чуть больше, к сожалению. Среди эмигрантов есть замечательные, охотливые люди, но мешают там тоже распространено. А что такое зрительское мешательство? Ты можешь отбавить на сцене с невероятной отдачей, даже умирать, а они будут думать: «Он похорон на папу? Или он не похож на папу!» И все, больше ничего! Всегда в зале есть кто-то, что тебя истолкует уродливо, замкомлексовано, не так, как видит спектакль интеллигентный театральный зритель. Но ведь в любой работе ты рассчитываешь на себе победных. Я ведь считаю себя нормальным театральным зрителем и очень ценю свою демократичность. Я знаю, что если мне что-то нравится, то это нравится многим. Пока что это залог определенного успеха, который имеет наш театр. Я в своей театральной работе не рассчитываю на глублей или жлобов, я рассчитываю на нормальных людей, с каковым отношу и себя. Я хороший «компас» в этом смысле для самого себя и для своего театра.

— И как же сорентировал нас этот «компас» при выборе новых пьес в нынешнем сезоне?

— Елена Невежина будет ставить пьесу Айрис Мэрдок «Слуги и свег», где будут заняты актеры «Сатирикона», а также Николай Фоменко и Александр Феклистов. Это замечательная пьеса, которая почему-то протелела мимо театров, а вот Лена ее нашла, и мы сразу решили ее сделать. Кроме того, мы начали работать над пьесой Ростана «Шантеклир» — последним произведением в его жизни, немощным несчастливую судьбу, успешные попытки постановок в Париже и у нас. Но это было девяносто лет назад, с тех пор она не ставилась. Это пьеса, где много действующих лиц, но ни одного человека, а только куры, индейки, совы, кошки, совы. Любопытное произведение, написанное в стихах в переводе Ш.Пелкиной-Куперник. С Леной Невежиной собираюсь сделать спектакль по пьесе Патрика Зюскинда «Контрабас». Это давнишняя моя мечта, которую пытаюсь реализовать в нынешнем сезоне.

Беседовал

Павел ПОДКЛАДОВ

Фото О. ЧУМАЧЕНКО