СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА
МОСКВА

18 СЕН 1981

лаборатория мастерства

В БОЛЬШОМ ДРАМАТИЧЕСКОМ — РЕПЕТИЦИЯ

Репетируют Гоголя — то место «Ревизора», где Иван Александрович Хлестаков после «фрштина» в богоугодном заведении оказывается в доме городничего. Иван Александрович в подпитии, и даже очень, однако смекнул, что разговоры о высших сферах приводят здешнюю публику в подобострастное изумление (режиссер говорит: «Хлестаков делает то, чего от него ждут. Человек он недалекий, но интуиция у него есть: недаром начал свой рассказ с коллежского ассессора, а кончил тем, что произвел себя в фельдмаршалы»).

Мизансцена построена так, что Хлестаков над слушателями: взобрался на клавикорды и оттуда ораторствует, но вдруг, отчетливо увидев стоящих чиновников, приказывает: «Без чинов, прошу садиться. Я не люблю церемоний». Положение затруднительное — стул один, а их семеро; и сесть нельзя, и отказаться немыслимо. И они садятся: теснясь, на краешек, опускаясь к ножкам стула, а бедный Хлопов, который, как всегда, мешкает, присаживается на колени «самому». «Что подделаешь, — словно говорит его скорбный взор в ответ на гневный взгляд городничего, — что поделаешь, я не виноват».

Группа эта так хороша, что лучше, кажется, невозможно. И преданность в ней, и искренность восторга — с каким вельможей имеем дело! — и легкий испуг, и еще много всего, что словами не обозначишь, но что тем не менее читается ясно, когда они вот так превосходно сидят.

Находку эту оценивают сразу, и оценивают все — и режиссер, и исполнители. Когда, чтобы закрепить, повторяют ее во второй раз, становится особенно ясно, как она всем пришлась по душе. Найденное чуть-чуть изменяется, но изменяется в сторону еще большей остроты и комизма. Чиновники уже почти не суетятся — приладились, и вроде бы так и надо: вшестером на одном стуле, но зато под благосклонным взглядом начальства.

И когда Шпекин, почтмейстер, в испуге засовывает себе в рот компрометирующее письмо (чужое и уже распечатанное) и начинает его жевать, неожиданный поступок актера не только принимают, но на следующей репетиции к этой эмоциональной точке все и подводят: подумайте, что заварилось, письма приходится есть...

А между тем, скажи исполнителю — Михаилу Волкову, что его герой совершит столь экстравагантный поступок, он над этим предположением наверняка бы посмеялся. Не с тем его Шпекин в дом городничего шел, и вообще — подумаешь, чужое письмо нельзя распечатать, он ведь не из чего-нибудь это сделал, а из невинного любопытства... С этими спокойными мыслями актер на репетицию шел, но обернулось все так, как мы описали.

И даже Евгений Лебедев, думающий над ролями чрезвычайно много, живущий ими, готовящий в одиночку даже те, которые театр неизвестно будет ли ставить, даже он, начиная «Игру в дамки», не представлял себе, что его герой дойдет до такой степени отчаяния, что смерть покажется ему благом.

Когда такого рода находки встречаются в спектакле, их обычно приписывают режиссеру — хорошо придумал. Разумеется, бывает и так: постановщик заранее видит ту или иную подробность и в ходе работы исполнителей к ней подводит. Если же не удается подвести, найденное все равно может оставить в надежде, что оно «сработает» само по себе. В Ленинградском Большом драматическом больше ценят и любят другое: импровизационность — такое внутреннее состояние актеров, такую их эмоциональную подготовленность к действию, когда поступки возникают не предумышленно, когда они просто-напросто не могут не возникнуть — так все идет.

Репетиции всегда чрезвычайно поучительны. И тогда, когда, по мнению участников, они удались, и тогда, когда они вполне искренне считают, что ничего любопытного на сей раз не произошло.

У Товстоногова за четверть века его работы в БДТ привыкли к тому, что он не только сам твердо знает, к чему спектакль ведет, и растолковывает исполнителям замысел теоретически, но так строит репетиции, что задача неизбежно становится общей и в решение ее все азартно включаются.

Тут, правда, необходимо сказать, что замысел постановщик объясняет особому, и с этого, пожалуй, для участников будущего спектакля все начинается. Включаем, например, магнитофонную запись одной из первых бесед о «Волках и овцах» и слышим реплику Лебедева: «Если бы их всех нарисовать (речь о действующих лицах. — **Н. Л.**), глаза у них были бы удивленные. Не хитрый глаз, а удивленный».

Непривычная реплика, не правда ли, но зато какая образная и конкретная! Актер уловил главное, о чем говорил режиссер, а тот, вел не литературоведческий разбор, но через анализ особенностей пьесы определял способ существования исполнителей в будущей постановке.

Способ существования не актеров вообще, но современных актеров в данной пьесе Островского, которая в свою очередь будет играться тоже не перед зрителями вообще, но перед теми, которые придут в театр в 80-е годы нашего столетия.

Товстоногов говорил, что сюжет с его мелкими подлогами не следует играть всерьез, что надо играть спектакль, где главной будет тема попустительства, тема полного нравственного поражения. Способ же подачи темы должен быть ироническим: «Надо сыграть так, чтобы все было совершенно всерьез, но при этом не терялось отношение к происходящему. Для того чтобы такое получилось, исполнитель должен быть умнее персонажа». (Последнюю фразу мы услышали позже, когда работа уже вовсю шла).

Не будем пытаться изображать Товстоногова не тем, каков он есть на самом деле. Товстоногов — глава своего спектакля и ревностно следит за тем, чтобы задуманное исполнялось. Но не раз, не два, а при работе над каждым со сцены слышалось: мне хочется попробовать по-своему (Лавров однажды пресмешно сказал: «Я чувствую, что мне надо что-то свершить. Куда-то взлететь!»), и ответ всегда был один: пожалуйста. Разрешение не исключало неприятия, только обидным последнее не было: актер воочию убеждался, в верном направлении он искал или нет.

Вкус к самостоятельности, который воспитывается и в каждый отдельный день, и за долгие годы совместного существования, и есть то, что на репетициях Товстоногова замечаешь едва ли не прежде всего. Вместе со всем остальным замечаешь, так, конечно, вернее сказать, но все же трудно отойти от впечатления легкости, с которой в Большом драматическом приходят к своим удивительным результатам.

Больше того, когда сидишь на репетициях БДТ, кажется, что, попроси режиссер выйти на сцену тебя, и ты заиграешь так же, как остальные. Пусть не как самые талантливые, но все же заиграешь, не будешь стоять столбом, услышав не отвлеченные рассуждения вокруг персонажей и происходящего, но конкретную, понятную и подводящую к конкретному действию задачу.

На памяти множество подобных примеров, но сошлемся на тот, который благодаря телевидению стал общим достоянием. Когда речь заходит о БДТ, часто показывают репетицию «Трех сестер» — сцену пожара, то ее место, где Андрей объясняется с сестрами. У Басилашвили монолог не ладится, он нервничает (это отчетливо видно), пробует начать снова, но Товстоногов его решительно останавливает. Слышатся две-три фразы, и, когда актер после них начинает, экран приближает к нам напряженное лицо постановщика, и мы слышим его шепот: «Так, так, так...»

Что же он такого сказал, какую истину открыл? Только ту, которая была необходима актеру, ибо подсказала ему состояние данной минуты. «Вы говорите с сестрами так привычно, словно каждый день обсуждаете с ними то, что творится в доме. На самом же деле вам помог пожар — все взвинчены, возбуждены, и оттого вы решились сказать, во что сами не верите, но чему вас научила Наташа». Вот и все, но для Басилашвили ничего больше и не нужно было.

Актеры — народ переборчивый, и во многом это идет от зависимости. Это раньше, до «художественников», когда режиссер лишь «разводил» исполнителей — ты иди в кулисы, а ты, пожалуй, сядь на диван, — можно было сыграть роль со своей собственной установкой. Сейчас идея в режиссерских руках, и все его силы направлены на то, чтобы убедительно ее выразить. Повторять эти прописные истины вроде бы незачем, только вот одно: каков художественный «вес» замысла и становится ли он достоянием актера практически?

В Большом драматическом актерам интересно, и своим местом в театре, своим правом в нем быть они дорожат. Не будем идеалистами и не станем утверждать, что успех, который сопутствует режиссуре Товстоногова, не берется ими в расчет, пусть даже и бессознательно. Но неверно сводить причину приверженности лишь к внешнему процветанию. Это следствие, и люди театра знают, что дело на этом не держится, этим не движется; движется совпадением с ходом времени, держится лептой, которую искусство в это движение вносит.

Для Товстоногова понятие времени — понятие первостепенное. Он не кокетничает, когда говорит, что в искусстве не бывает сегодня, как вчера, а завтра, как сегодня. Творчество для него всегда процесс, всегда поиск, всегда движение, но в новаторы он не спешит, и принято считать его академистом. Однако стоит попробовать всерьез задуматься над тем, чем из года в год надежно обеспечивается путь театра, и вы придете к выводу, что едва ли не все зависит как раз от того, что сцена и зал едины в своем понимании, в своем чувствовании.

Актерам в этом театре интересно, и самое веское тому доказательство — их судьбы. Опять-таки не будем представлять Товстоногова сговорчивым главой семейства. Он будет ставить только ту пьесу, которую считает нужной, даже если у актеров есть свои и вполне обоснованные желания. Тут не каприз, не демонстрация воли, не пренебрежение — сказать такое в театре никому не придет в голову. Тут даже не расчет главного режиссера, который строит репертуар, исходя из определенных требований. Дело просто в том, что Товстоногов — художник и, чтобы успешно работать, ему мало быть только заинтересованным, к нему должно прийти решение будущего спектакля.

Сама же возможность работы всегда связана для него с исполнителями. Он не любит назначать дублеров, хотя от этого и страдает занятость труппы. Не любит потому, что нет одинаковых творческих индивидуальностей и для каждого актера необходимо строить роль заново. Ввод в чужой рисунок есть ввод в чужое, пользы от этого мало. И потерю актера он воспринимает как потерю, и в театре это знают.

Но суть взаимного интереса все-таки не в этом, а в «пульсе жизни», который определяет театральное существование. Люди не устают друг от друга в однообразном напряжении, в однообразных требованиях и ожиданиях. Режиссер свободен по отношению к собственному творчеству и хочет, чтобы так же свободно чувствовали себя его актеры. И в том, и в другом случае он рискует, но в обоих помогает талант, который тем не менее способен повторяться, застаиваться, гаснуть, если не требовать с него многого, высшего.

Если, скажем, не доверить Олегу Борисову трагедийную роль в «Трех мешках сорной пшеницы» и не закрепить обретенное «Тихим Доном», не заметить в нужный момент, что Олег Басилашвили способен на большее, нежели получали от него до сих пор, и не дать ему возможности доказать это, если... но тут прекрасно сыгранные прекрасными актерами обступает нас со всех сторон, и мы можем лишь сказать, что едва ли не каждый раз перед нами постижение образа, а не бег на месте, отдача, а не скопидомство, заинтересованность, а не равнодушное подчинение чужой воле...

Театр и его главный режиссер талантливы. И это помогает им претворять свои убеждения в дело, но для начала и то, и другое должно быть.

Н. ЛОРДКИПАНИДЗЕ.