

Наталья Крымова
«Я ПУТЕШЕСТВУЮ И ВОЗВРАЩАЮСЬ...»
Советская эстрада и цирк, 1968, № 1

Меня попросили написать об актерах театра, выступающих на эстраде, – Сергее Юрском, Владимире Рецптере, Владимире Высоцком. И я согласилась, любя их. Однако по ходу работы пришлось обдумать и собственное отношение к эстраде, и некоторые общие вопросы эстрадного жанра. «Нельзя, наконец, всерьез твердить, что цель искусства – раскрытие характера, еще раз раскрытие характера, десять, пятнадцать и двадцать пять – раскрытие характера», – написано в одной из теоретических статей об эстраде.

Действительно, твердить так – скучно. Но почему-то не скучно, когда Райкин в течение вечера показывает десять, пятнадцать, двадцать пять характеров, а главное, за ними просвечивает, блистает, поворачиваясь многими гранями, его собственный, умный, серьезный, прекрасный характер – человека и художника. Или – Шульженко. Как неинтересны были бы ее «платочки» и «гитары», если бы не характер женщины-актрисы, страстной, знающей цену человеческому быту, любви, потерям, разлуке.

Считается, что на эстраде чрезвычайно важно мастерство особого, эстрадного толка. Это так, наверное. Кто скажет, например, что с годами мастерство Людмилы Лядовой пошло на спад? Это были бы несправедливые слова. Но почему-то ни манера исполнения (ставшая странно деловитой), ни содержание ее песен (мы словно выросли из такого содержания, как вырастают из платья) не вызывают живого нашего отклика. А помните, какой симпатичный, человеческий смысл был в дуэте, который когда-то впервые появился, – Людмила Лядова и Нина Пантелеева? Какая милая самостоятельность проглядывала тогда в живой и быстрой женщине-Композиторе, как выражал ее характер дух времени! Но что-то изменилось или во времени, или в самом характере – он ведь тоже подвержен изменениям. А профессионализму на эстраде своя, особая цена, и невелика она, когда нет духовного, человеческого наполнения – песен, стихов, танцев, чего угодно. Могут возразить: так всюду, в любом виде искусства. Возможно. Но эстрада особенно остро нуждается в своеобразной человеческой натуре, тут мне, зрителю, важно видеть лицо, движения души. Пусть это будет душа куплетиста, чтеца, мима, – мне необходим с ней контакт. В самых эксцентрических формах, видах, масках, приемах, поющий, говорящий, танцующий, – но на эстраде важен человек, несущий зрителям свое отношение к жизни, к своему времени, к другим людям. Есть это – оживает эстрада, умнеет, хорошеет, молодеет. Нет – эстрада вянет и, увы, глупеет.

* * *

Может быть, только мне, театральному критику, неспециалисту в эстрадных делах, эти мысли кажутся важными? Во всяком случае, не высказав их, я никак не могу подступиться к Юрскому, Рецптеру, Высоцкому, то есть к тому, что в этих актерах примечательно. Потому что в самом факте ничего примечательного нет: актеры театра всегда выступали и выступают на эстраде.

«Художественное слово», «концертная деятельность» – как это ни называй – издавна были спутниками актерской театральной жизни. Одни идут на эстраду, не получая в театре ролей; другие – чувствуя, что их данные не вполне соответствуют профилю театра, где они служат; третьи – просто «любя эстраду», то есть открытое общение с публикой, броскость приемов, аплодисменты, обращенные к тебе одному. Но что-то изменилось опять-таки в потребностях

времени, в театральном деле или в эстрадном, а может, и в том, и в другом, и в третьем, но сегодня молодые актеры, лучшие актеры театра, очень разные по своим индивидуальностям, сделали этот шаг

– с театральных подмостков на эстрадную площадку, – руководствуясь какими-то совсем иными соображениями.

Ни Юрскому, ни Высоцкому, ни Рецепттеру не приходилось жаловаться на отсутствие работы или на несоответствующий их индивидуальности «профиль» коллектива. Между ними и их театрами нет никакого конфликта. Они пришли на эстраду, имея полное основание быть довольными работой в театре. И принесли туда не столько эстрадный профессионализм, сколько самих себя. Это и оказалось самым важным. И еще: они принесли с собой определенную (каждый свою) театральную школу. Это также очень важно, ибо в школе – культура, корни, почва, питающая и дающая устойчивость.

Юрский и Рецепттер – актеры психологической школы в ее современной интерпретации, более гибкой и подвижной, чем, скажем, лет шестьдесят назад. Играя в театре, они прекрасно чувствуют, что такое ансамбль, партнеры, атмосфера, общение, сквозное действие. На эстраду они берут все это с собой. Они берут с собой свой театр – незримый, он присутствует рядом и вокруг них.

Рецептер один играет «Гамлета», но не только Гамлета, а и Офелию, и Гертруду, и короля, то есть всю сложнейшую систему взаимоотношений и характеров в пьесе. Юрский читает «Онегина» как монолог Пушкина, он на наших глазах проживает все семь лет его жизни, а также жизнь Татьяны, Онегина, Ленского. Юрский и Рецепттер – не рассказчики, не чтецы, а актеры. Они не рассказывают, а играют, не читают, а действуют. В эпическом «романе в стихах» Юрский отыскивает действенное начало, сюжет и ход времени – неумолимый, трагический. Рождаются очень сложная, многослойная актерская ткань: Юрский играет Ленского, но смотрит на него глазами Пушкина, а потом вдруг, отстраняясь и от Пушкина, и от его героя, становится самим собой, Сергеем Юрским, нашим современником, и смотрит уже нашими глазами на все, в «Онегине» происходящее. Эти короткие остранения (вспомним Брехта!) и создают у зрителей такую необычайную остроту восприятия хрестоматийной классики, такое нервное чувство нашей сопричастности с Пушкиным, с его мыслями, с давно ушедшей, но в нас живущей эпохой. Актер вышел на эстраду, чтобы соединить нас, своих современников, с Пушкиным. Он встал между нами и Пушкиным и как бы объяснил нам друг друга – через себя, через свое глубоко личное понимание поэта.

После «Графа Нулина» (который тоже сыгран, но совсем в другом, водевильном жанре) Юрский всегда читает «Анну Снегину». Это не просто порядок исполнения, а замысел – конфликт эпох, их сравнение и столкновение. После дворянской, помещичьей идиллии – совсем иная Россия: семнадцатый год, вздыбленная, окровавленная страна, переломанные судьбы.

Чуть сдвинут назад с плеч пиджак, расстегнут ворот, взгляд рассеянный, хмельной и добрый. Перед нами – Есенин. Ни единой бестактной интонацией или жестом на это не делается нажима. Юрский не «играет Есенина», он берет на себя груз его чувств и сомнений, а изменившаяся пластика, ритм, в котором теперь живет вся фигура актера, делают зримым возникающий на наших глазах характер. Что это – эстрада? Театр? Художественное чтение? Я не знаю. Больше всего все-таки театр. Театр на эстраде. Театр одного актера. Не будем только заключать эти слова в кавычки, поскольку Юрский говорит про себя просто: «Я читаю», – и не настаивает ни на каких определениях.

Ни Юрский, ни Рецепттер, выходя на эстраду, не становятся эстрадными актерами, не увлекаются «спецификой жанра», если таковая существует. Они на эстраде делают свое дело, подчиняя жанр себе, тому, что им необходимо донести

до зрителей. Нет ощущения, что «специфика» эстрады им мешает или их особым образом занимает – они как будто освоили ее до выхода на площадку, мимоходом. На деле это, разумеется, не так. И в «Гамлете», и в «Онегине» своя внутренняя, «эстрадная» режиссура высокого вкуса, восходящая к театру Закушняка и Яхонтова. Важно еще отметить, что и Рецепттер, и Юрский – сами себе режиссеры, освоившие эту профессию по ходу дела. Вообще самостоятельность мыслей и поступков отличает этот новый (и на театре, и на эстраде) тип молодого актера. Им мало того, что отпущено профессией, – ролей в театре, аплодисментов, успеха. Они рвутся через эти границы, стремясь охватить мир искусства пошире и по-своему.

Рецепттер когда-то сыграл Гамлета в ташкентском театре. Я не видела тот спектакль и не могу судить о нем. Но есть все основания полагать, что сейчас не только датский принц у Рецепттера иной, но и иные все его связи с другими персонажами. Рецепттер – актер-аналитик и одновременно актер-поэт, в котором авторское, сочинительское начало постоянно ищет выхода.

Юрский говорит: «Если бы меня спросили: «А как относится концертная работа к театру? Помогает, мешает, идет параллельно, не скрещиваясь?» – я мог бы сказать: это всё части моей жизни. Театр – большая, эстрада – меньшая. От нескольких концертов тянет в театр, как сильно тянет в театр после нескольких месяцев съемки в кино. Но от многих спектаклей подряд снова тянет на эстраду и в кино. Разный материал, разные условия, удовлетворение разных желаний. И обмен опытом, и противоречия. И все же театр – родина, остальное – путешествия. Эстрада – путешествие в себя и в зрителя. Одинокое путешествие, без партнеров, без чудес техники. Путешествия нужны мне, как и возвращения. Я путешествую и возвращаюсь...».

Юрский называет это – «путешествия в себя». Можно назвать другими словами – авторское, поэтическое, сочинительское начало. Оно живет в этих людях и самую их профессию возвышает на новую ступень. Извечное (исполнительское) начало в актере скрещивается с новым, самостоятельным (авторским). Когда-то Яхонтов утверждал право актера на самостоятельное исследование литературы, ее анализ и трактовку. Сегодняшние молодые продолжают эту линию, добавляя к ней лирическую, очень современную, «от себя» интонацию. Мне кажется, что авторство в конечном счете и толкает их на эстраду, сегодняшний театр с его приматом режиссуры и принципом ансамбля дает авторству актера лишь относительный выход.

Не случайно и Юрский, и Рецепттер, и Высоцкий, помимо всего прочего – поэты. Поэзия сопутствует их творчеству, органически дополняет и преобразует его. Правда, Юрский очень редко, разве что на бис, исполняет с эстрады собственные стихи, но чувством поэтического ритма и слова он одарен в высшей степени. У Рецепттера издан сборник стихов, а Высоцкий и на эстраду выходит как автор песен – поэт и композитор.

* * *

Насколько Театр на Таганке не похож на Большой драматический в Ленинграде, настолько Владимир Высоцкий не похож на Юрского или Рецепттера. Театр сформировал этого актера по своему образу и подобию, в таком виде он и вышел на эстраду – шансонье с Таганки. Особый тип нашего, отечественного шансонье. Можно гордиться, что он наконец появился. Появился – и сразу же потеснил тех «исполнителей эстрадных песен», которые покорно привязаны к своим аккомпаниаторам, чужому тексту и чужой музыке. Новый живой характер не вошел даже, а ворвался на эстраду, принеся песню, где все слито воедино: текст, музыка, трактовка; песню, которую слушаешь как драматический монолог. Впрочем, кто-то, конечно, предпочтет старую, знакомую манеру и старые песни.

Тем более что в песне так важны музыка, мотив, мелодия, а тут на первом плане – стихи, текст. Должны же быть песни, которые легко отрываются от их исполнителей, перебрасываются в зал и, размноженные, уходят в жизнь, к другим людям. Песни Высоцкого – при нем. Они в нем рождаются, в нем живут и во многом теряют жизнеспособность вне его манеры исполнения, вне его нервного напора, его дикции, а главное – заражающей энергии мысли и чувства. (Одним словом, вне его характера – это все к той же проблеме характера на эстраде).

Намек на этот готовый появиться тип эстрадного исполнителя мы отметили уже в первых спектаклях Театра на Таганке. Юрий Любимов отбирал, воспитывал и всячески поддерживал актеров, способных к синтетическому искусству. Умеешь петь – прекрасно, играешь на гитаре – вот тебе гитара. Кроме того, надо научиться акробатике, пантомиме, чтению стихов, психологическим этюдам – все это пригодится, из всего этого мы будем складывать, строить спектакль. И строили – по особым, отличным от того же Большого драматического или Художественного театра, законам, сочетающим правду психологии с эксцентрикой, цирком, балаганом. Сочинительским, импровизационным способностям актеров давался полный простор – это был новый этап развития замечательных вахтанговских традиций, новая ступень актерской самостоятельности.

Это, конечно, особая школа и особый театр. Он нуждается лишь в коврик и в зрителях, остальное творят искусство актера и фантазия присутствующих. Высоцкий – один из представителей такого «уличного» театра, и потому он легко, с какой-то безрассудной свободой шагает на эстраду. Поистине ему нужен только коврик. Или микрофон, если уж он выдуман современной техникой. И гитара, конечно. Но можно и без гитары – он будет читать стихи, изображать Керенского, Гитлера или кого-либо еще. Все это он делает артистично, лихо, с идеальным чувством эстрадной формы начала и конца номера (как это важно на эстраде!), с тем блаженством одиночества на подмостках, которое как Божий дар дается артистам эстрады. Но лучшее у Высоцкого, конечно, его песни. Кто-то сказал про него, что пол под ним ходит, когда он появляется на сцене. Это верно – особая пружинность темперамента составляет суть его обаяния. Но когда он берет в руки гитару, когда успокаиваются его руки и ноги, становятся сосредоточенными обращенные к зрителям глаза – когда актер остается самим собой, – тут начинается самое интересное.

Я не возьмусь пересказывать содержание его песен, хотя лучшие из них – это своеобразные маленькие драмы. Следующие одна за другой то веселые, то грустные, то жанровые картинки, то монологи, произносимые от лица с ярко выраженной индивидуальностью, то размышления самого автора о жизни и времени, они, все вместе, дают неожиданно яркую картину этого времени и человека в нем. Грубоватая, «уличная» манера исполнения (почти разговорная и в то же время музыкальная) сочетается с неожиданной философичностью содержания – это дает особый эффект. По стилю – это брехтовские зонги, перенесенные на нашу русскую почву. Исполнительский талант Высоцкого очень русский, народного склада, но эта сама по себе обаятельная типажность подчиняется интеллекту, способности самостоятельно и безбоязненно мыслить и обобщать виденное.

В любимовских спектаклях всегда ощутимо активное интеллектуальное начало, оно выносится прямо к публике, обращается к ее разуму. Высоцкий поет так же – наступательно, обращаясь не куда-то поверх голов, «вообще в зал», а прямо глядя в глаза тех, кто перед ним, завоевывая эти глаза, не отпуская их, подчиняя и убеждая. Агитационная суть театра, который он представляет, сказывается и в этом. Высоцкий мужествен не только по внешнему облику, но

по складу мысли и характеру. К счастью, в его песнях нет самоуверенных интонаций – он больше думает о жизни и ищет решения, чем утверждает что-либо, в чем до конца уверен. Но думает он, отбрасывая всякую возможность компромисса и душевной изворотливости. Думает так, как сегодня думают и ищут лучшие из его поколения. Безбоязненно, не стесняясь, он выносит к зрителю результат своих поисков, надеясь, что его поймут.

«Путешествия в себя и в зрителя»... Не каждый актер на них способен. На эстраду сегодня стремятся те, кто знает и ценит эти «путешествия» и не возвращается из них пустыми. В этом смысле эстрада – прекрасная проверка. Душевная бедность может пройти незамеченной в театре, но не на эстраде. В театре ее прикроют грим, партнеры, всякого рода бутафория. Эстрада делает актера слишком человеком, как бы возводит в степень его личность или с наглядностью обнаруживает ее отсутствие.

Мы стали гораздо требовательнее к человеческой сущности художника и реже поддаемся обману. Время, полное испытаний, сделало нас такими, – тут уж ничего не поделаешь...