

А. С. Кузин

Театральное творчество без политики (из Ярославля в Пекин)

Выполнено по гранту РГНФ 14-03-00035

В статье отмечается плодотворное состояние взаимного интереса и внимания, готовности к пониманию и необходимости терпения (последнее – прежде всего, со стороны режиссера). Анализируется работа не просто с «чужими» артистами в своей стране, но налаживание творческих контактов с представителями другой национальной художественной культуры. Для последующего сравнения приводится опыт работы в Санкт-Петербурге (театр на Литейном) и в Пекине (театральный центр Бэньмо). В статье представлен процесс художественно-творческой и педагогической работы в ходе постановки в Китае спектакля «Служебный роман» (пьеса Э. Рязанова, Э. Брагинского). Дана характеристика творческих и технических проблем, стоявших перед режиссером в ходе межкультурного диалога: несовпадение возраста актеров с возрастом персонажей (актеры значительно старше), крайне сжатые сроки репетиций и завершение творческого процесса буквально в течение 3 дней, трудности работы переводчиков. Главным условием успеха автор считает высокое чувство ответственности китайских актеров, готовность к творческому поиску, разумеется, индивидуальность и талант, а также доверие к режиссеру. Сообщается, что чуть более чем за полгода после премьеры спектакль был показан в 12 городах Китая, а актеры ждут работы с режиссером над классическим спектаклем.

Ключевые слова: Россия, Китай, театр, актер, режиссер, педагогическая работа, творческие и технические проблемы, трудолюбие, успех.

A. S. Kuzin

Theatrical Creativity without Policy (from Yaroslavl to Beijing)

In the article the fruitful condition of mutual interest and attention, readiness for understanding and need of patience (the last one is first of all from the director) is presented. Work not just with «foreign» actors in own country, but establishing creative contacts with representatives of another national art culture is analyzed. The work experience in St. Petersburg (the Theater Na Liteionom) and in Beijing (the Theatrical Center of Benmo) is shown for the subsequent comparison. In the article here is presented the process of art-creative and pedagogical work during direction of the performance «Office Romance» (E. Ryazanov, E. Braginsky's play) in China. Is given the characteristic of creative and engineering problems facing the director during the cross-cultural dialogue: discrepancy of the age of actors with the age of characters (actors are much more senior), extremely short deadlines of rehearsals and completion of the creative process just within 3 days, difficulties of interpreters' work. The author considers the high sense of responsibility of the Chinese actors, readiness for creative search, certainly, identity and talent, and also trust to the director as the main condition of success. It is reported that less than a half of the year after the first night of the performance, it was shown in 12 cities of China, and actors are looking forward to working with the director on a classical performance.

Keywords: Russia, China, theater, actor, director, pedagogical work, creative and engineering problems, diligence, success.

В предшествующих статьях, посвященных решению педагогических проблем, возникающих в ходе работы над спектаклями в российских театрах, куда многие режиссеры, и автор этих строк в том числе, приходят на время, в качестве приглашенных на одну постановку, было сказано о штампах и предубеждениях, психологических и эстетических парадоксах взаимодействия режиссера со взрослыми, опытными, знаменитыми и уверенными в себе артистами. Было подчеркнуто плодотворное состояние взаимного интереса и внимания, готовности к пониманию и необходимости терпения (последнее – прежде всего со стороны режиссера). Иное дело – работа не просто с «чужими» артистами в своей стране, но налаживание творческих контактов с представи-

телями другой национальной художественной культуры. Ниже мы проанализируем специфику работы с непростым коллективом российского (петербургского) театра и, в сравнении с ней, специфику работы с зарубежными артистами.

В некоторых спектаклях и в некоторых театрах буквально до последнего момента были актеры, которые продолжали оставаться на позиции выжидания и противостояния, хотя и выполняли режиссерские задания. В частности, в спектакле «Семейный портрет» («Последние» на Литейном) это был игравший Якова Коломийцева С. Заморев. Актер с серьезной творческой биографией, интеллигент, владеющий французским языком как сейчас мало кто из актеров, он был внутренне в стороне от репетиций. И после од-

ной из репетиций вдруг признался: «Я понял, что я таким себя не знаю. Вы “посадили” меня на тихий голос, подчеркнули интеллигентность персонажа, это стало новыми красками». И в спектакле этот человек смотрелся, действительно, как чужой всей остальной семейке, изысканный и нежный.

Но в театре на Литейном был дважды сложный опыт: в «Поминальной молитве» и театр был тот, где я не работаю постоянно, и на роль главного героя пригласили актера, который никогда не играл в этом театре, хотя – известный, успешный в другом театре, в кино, на телевидении, «чужая» звезда, В. Кухарешин. Это было главной причиной оппозиционных настроений в театре: неужели в нашем театре нет своих Тевье? Всем ведущим артистам казалось, что они могут сыграть! Как было у наших знаменитых сатириков: «Вырастим ведьму в своих рядах...» А тут – бенефисная роль уходит в чужие руки! Видимо, планировал свою работу в этой роли А. Рязанцев (в «Семейном портрете» – Иван Коломийцев, громогласный, жесткий, несколько прямолинейный). Играет в кино, сам ставит спектакли, чем не Тевье? Тем более, что с режиссером он незадолго перед тем успешно поработал над другим спектаклем...

Нужен был другой артист. Его искали, нашли и пригласили. Валерий Кухарешин.

Здесь и была дополнительная сложность: не просто новый актер, не ввод, а роль-преодоление (опять – преодоление), неожиданная для труппы, да и в чем-то для самого актера. Но, в принципе, здесь заметных проблем не было. Правда, мы не были знакомы, не только что не работали вместе. Но мы слушали друг о друге, я видел работы Кухарешина в кино и на телевидении («Прохиндиада», «Агент национальной безопасности», «Улицы разбитых фонарей»), в театре – манкий, свободный, стильный, способный на патетику, но имеющий элементы здорового хулиганства в своей сценической манере. Артист с опытом главных ролей и успеха. Он музыкален, поет, участвовал в необычном эксперименте Мариинского театра, где в знаменитом мюзикле играл – и пел – профессора Хиггинса. Он, в свою очередь, как потом оказалось, прочитал в интернете все, что можно найти обо мне и моих спектаклях. Ему захотелось это сыграть – роль, спектакль, партнеры (в первую очередь, Т. Ткач, с которой мы уже делали «Семейный портрет»), и это было очень важным для меня актерским посылом.

Надо сказать, он интересно репетировал, очень много предлагал, внимательно слушал. Говорил о счастье возвращения к настоящему процессу, потому что в собственном театре, который существует в «потоке» повседневной работы, это стало редкостью (сейчас играет в Молодежном театре на Фонтанке, а поскольку он учился у Л. А. Додина, то и начинал работать у него). Кстати, я как-то спросил у него, почему он не остался вместе с другими выпускниками знаменитого додинского курса. Получается, что не было конфликта, но и творческий альянс не состоялся. Иными словами, артист этот с собственной позицией и знающий себе цену.

Вопрос: надо ли было что-то в его этом самом опыте преодолевать? Или, что называется, использовать ядерную энергию в мирных целях, ни в чем друг друга не убеждая, ничего друг другу не демонстрируя, а идя в одном направлении на основании доверия друг к другу и интереса к материалу? Самое главное, что он легко шел на сотрудничество. Вот как складывалась первая сцена – опасный для актера и для спектакля в целом нарратив, возникающий до начала действия, до появления других персонажей. Там можно было начать эксплуатировать местечковый акцент, увлечься жестикуляцией, – но от этого мы отказались с самого начала репетиций. В момент выпуска главное, на что мы оба направляли усилия (то есть мне пришлось направлять усилия актера), – это настойчивый уход от библейской патетики, к которой располагают и текст, и ситуация.

Хотелось ясности и простоты. И правильно, этот местечковый молочник не может быть библейским персонажем, это претензия, лишенная связи с реальным материалом Шолом Алейхема. «Что тебе нужно, человек?» – это простой вопрос, хотя и вопрос всей жизни. Поэтому и нужна была простота, но лишенная бытовизма. Да, актер не сразу «поймал» это мироощущение и эту интонацию, мы над этим работали. Мы вместе шли к цели, потому что актер – слышит, умеет слышать, готов анализировать. Иногда после репетиций он говорил: «Вот, мне кажется, я сегодня что-то понял». А на следующей репетиции предлагал: «Попробуем... попробуем...» Репетиция с ним невольно начиналась до начала общей репетиции, назначенное время еще не наступало, мы оба, согласно своим привычкам, приходили раньше и начинали работать, а другие актеры подходили и подключались к тому, что мы с ним делали. Это очень важный момент: артист не

ждет, пока режиссер скамандует «Начали!», нет, он приходит уже с какой-то творческой задачей, встречаясь, мы не начинаем каждый раз заново, а продолжаем.

Возможно, здесь тоже есть момент воздействия, не будем называть его педагогическим или нравственным, но... артист с опытом, имеющий признание, вроде «накормленный» во всех отношениях, – приходит работать, потому что ему интересно. Потому, что он живой. Ведь иной актер, с положением, опытом и возрастом за плечами, может отказаться от роли (а потом откровенно жалеть об этом) только потому, что она недостаточно высоко стоит в списке, в программке. Каботинство, что говорить, существует, хотя и меняет формы, но с Кухарешиним обошлось без него. Выигрывают те артисты, которые готовы заниматься делом.

Это – закон, распространяющийся через любые границы. Напомню, что наши выдающиеся старшие коллеги имели относительно небольшой, но весьма показательный опыт работы с зарубежными артистами, отмечая и ментальные особенности своих подопечных в других странах, и специфичность их вхождения в репетиционный процесс, и типичность собственно творческой работы, к которой в итоге удавалось приобщить. Так, Г. А. Товстоногов, наряду с мастеритостью финских актеров, с которыми в Хельсинки ставил «Три сестры», отмечал удивительную для него ситуацию: «...этим мастерам было невероятно трудно понять, что такое наш Чехов, у этих актеров не было той боли, без которой играть Чехова невыносимо. И надо было растрогать, даже шокировать этих благополучных людей, приехавших с загородных вилл в собственных автомобилях на наши репетиции...» [1, с. 22].

И вот теперь можно сказать о моей недавней работе с китайскими актерами. Не буду сейчас сравнивать работу в Пекине с работой в Сеуле, хотя, казалось бы, сравнение напрашивается, поскольку речь идет о соседях, людях близких национальных корней. В Корее была очень интересная ситуация, когда губернатор проявил интерес к работе над русской классикой, вспомнил свои университетские годы, и ему даже удалось сыграть роль трактирного слуги в поставленном нами «Ревизоре». Но это экзотика не театральная. Была существенная разница в работе в Китае и в Корее, поскольку в Корее был государственный театр, а там – постоянная, сложившаяся труппа. А в Китае были два актера, выдающихся,

очень известных, первоклассных – «национальное достояние».

Про актеров, по чьей инициативе в театральном центре «Бэньмо» должен был ставиться спектакль «Служебный роман» по «Сослуживцам» Э. Рязанова – Э. Брагинского, мне сообщили, что оба они – обладатели двух государственных премий «Цвет сливы» и «Золотой лев» (к сожалению, в России сейчас чрезвычайно мало знают о современной китайской культуре, о культурной жизни, в моде – старина, поэтому описывать все нюансы актуальных практик надо было бы отдельно). Нам более понятно, каковы артисты, когда смотрим на список сыгранных ими спектаклей, а они – Фэн Сяньчжэнь (будущая Калугина) и Хань Тоншэн (будущий Новосельцев) были партнерами и в рязановско-брагинской «Иронии судьбы», и в пьесах крупнейших европейских авторов: «Мертвые без погребения» Ж.-П. Сартра и «Визит старой дамы» Ф. Дюрренматта, и в некогда широко известной у нас пьесе Л. Разумовской «Дорогая Елена Сергеевна». Она – театральная звезда, он – еще и популярнейший киноактер, в Китае это называется актер или актриса «первого уровня», в нашей версии – это «народные», к тому же всенародно любимые, артисты. Когда мы с ними вместе выходили на улицу, транспорт останавливался, и это – в центре многомиллионного Пекина!

Для того, чтобы эти два артиста работали в выбранной ими пьесе, менеджментом были подобраны остальные актеры, с которыми у главных и всенародно любимых неплохие, прежде всего творческие, отношения.

В отличие от трупп, в которые я прихожу в России, которые в той или иной степени знаю, в которых сам выбираю актеров для назначения на роли (да, могут быть пожелания руководства, просьбы самих актеров, и все же это – факультативно), знаю возрастные особенности, темперамент, возможности актеров, – в отличие от подобных, нормальных, с нашей точки зрения, условий работы, здесь ситуация была диаметрально противоположной. Это была ситуация международного менеджмента, основой которого был заказ со стороны артистов, занимающих первое положение не просто в театре или в городе, особенно если учесть, что это столица, а в стране. Это все равно, что в прежние времена, когда были бесспорные и единоличные владельцы театральные дум и чувств, ставить спектакль на М. Ульянова и Ю. Борисову или как ставил Г. А. Товстоногов на А. Фрейндлих и

В. Стржелчика, позже – на ту же А. Фрейдлих и О. Басилашвили. Сверхизвестные, сверхлюбимые и, по сути, неприкасаемые артисты, «под» которых руководство театрального центра попросило руководство Союза театральных деятелей России найти режиссера. Был райдер, просто не названный таким словом: режиссер не должен быть молодым, должен быть именитым – с премиями, регалиями, наградами, чтобы соответствовать главным артистам по статусу, с признанием, с опытом. Так сказать, «мы заказываем блюдо», и его будут «кушать» наши первые артисты. Ситуация достаточно экстравагантная для нашей, российской, практики: фактически театральный режиссер выполняет заказ и не может влиять на важнейшую художественную составляющую будущего спектакля (художник, музыка – это было «доверено» российской стороне) – выбор актеров. Но именно поэтому мне и стало интересно. В такой странной парадигме я не работал никогда или почти никогда, если отбросить самые первые режиссерские шаги, да и то – театр и артисты были мне знакомы, но выбор тогда был не за мною.

В то же время было и другое важное и непростое обстоятельство. Два актера – со «шлейфом», творческим, репутационным. Но ансамбль к ним подбирали тоже до вхождения в работу режиссера. В результате мне присылали набор фотографий, где видны лица, где более или менее видна фактура, не виден темперамент и неизвестен опыт (Хотя сведения о сыгранных ролях были, но – что там за спектакли, кем ставились, как игрались? И потом – роли не только и не столько в известном нам мировом, классическом или современном репертуаре, а в национальном, о котором тоже судить не было возможности). Таким образом, трудно было понять, какой опыт за ними стоит.

Еще одна, далеко не техническая, проблема, – это сроки: 42 дня от момента прилета в Пекин до момента отлета, от начала репетиций до первых двух премьерных показов на публику. Конкретные сроки, не мною выбранные артисты, площадка для репетиций и сценическая площадка для публичного «проката» – разные, на прокатную площадку мы выходили за два дня до премьеры. Артисты, кстати, так привыкли работать, но весь комплекс проблем, стоявших передо мною и, вместе со мною, перед ними, был по-своему для меня уникален.

И все же наиболее существенная проблема, которая в России некоторое время назад была

решена радикально и редко-редко возникает, но о ней предпочитают тогда не вспоминать – это возраст актеров. У нас уже забыли, когда актеры играли роли персонажей, будучи вдвое старше этих самых персонажей (актерам в Китае – ей 61 год, ему 59, а текст Рязанова-Брагинского заканчивается фразой о том, что вскоре после благополучного финала у любящей пары было уже три мальчика...). Но с этим ничего было не поделать. Актриса – инициатор постановки – ко всему еще и озвучивала Калугину-Фрейдлих в нашем фильме, а Рязанов, у которого в Китае сложился буквально культ, приехав в Китай, носил ее буквально на руках, благо она небольшого роста, и жалел, что не знал ее раньше, иначе занял бы ее в каком-нибудь из своих фильмов. И музыка А. Петрова, которую мы взяли в своей спектакль, звучит в нынешнем Китае с дисков, в транспорте, в ресторанах, по телевидению. И потому вопрос с возрастом пришлось решать радикально: убрать финальную фразу о третьем родившемся мальчике, просто забыть о несоответствии возраста актеров и персонажей. То есть, по нашим театральным представлениям, пришлось делать уже не столько «Служебный роман», сколько, скажем, «Дальше – тишина».

Хотя по эмоциональному строю они, конечно, играли все же «Служебный роман», который, повторю, в Китае невероятно любим. И когда шла премьера и зрительный зал хохотал и аплодировал, все фотографировали (там нет запрета на использование гаджетов во время спектакля, видимо, потому, что нет сложившейся традиции театральных посещений в привычном нам качестве). Они хохотали так, как будто это была самая что ни на есть гомерически забавная комедия, у нас ни на давних спектаклях, ни на фильме такого хохота никогда не было. Они безумно хлопали после каждой песни – актеры пели вживую, а главная героиня поет хорошо – правильно, музыкально, это такое достойное «актерское пение». В антракте актеры уже начали говорить, что ждали хороший прием, но не предполагали, что он будет таким шквальным. Они говорили странную для меня вещь: «У нас в Китае так не реагируют». Действительно, там не принято после спектакля вставать и аплодировать стоя. Видимо, материал в сочетании с эмоциональным посылом актеров вызвал такую непосредственную и радостную реакцию.

Получается, что педагогический эффект затронул не только актеров, но и публику. Как говорили актеры и представители менеджмента,

этот спектакль много нарушил в привычном строе театральной жизни Китая. Такого не было ни в немногочисленных государственных театрах, ни в этом театральном центре, где обычно ставятся только наиболее кассовые, заранее предполагающие широкий зрительский резонанс спектакли. Поэтому коммерческая жизнь спектакля была продолжена сверх запланированных рамок: кроме Пекина и Шанхая, поехали в другие города, существенно увеличилось и время показа.

Но вернемся к возрасту артистов, который требовал не просто педагогических, но *особых* режиссерских и, если угодно, педагогических решений. Когда я шел на первую репетицию, думал, как сделать, чтобы возраст артистов не очень «читался». Я заранее скорректировал текст, но ведь лица не очень скорректируешь. Это озадачивало, создавало напряжение.

А потом, когда начались репетиции, я обнаружил, что это *неважно!* Они свободные, органичные. Причем они не тянули за собой чемодан со штампами, которые, как у любых больших артистов, у них тоже есть. Я ведь смотрел спектакли, в которых в это время они играли, а главный герой все время снимается на телевидении: какой канал ни включи, там обязательно – Хань Тоншэн. Я видел штампы и «приемчики» Фэн Сяньчжэнь, зрители от нее уже ждут этого. Называют они это «манерой»: «Это – ее манера», – по-нашему говоря, она иногда хлопчет лицом, подчеркнуто что-то показывает. Она характерная актриса, в молодости играла героинь, потом перешла на другие роли. Кстати, в Китае в 60 лет все артисты обязательно уходят из государственного театра, а дальше те, у кого это получается, играют по контракту в коммерческих проектах.

И конечно, замечательно, что нашлась компания, которая взяла «звездных» артистов и, в конечном счете, дав им работу, на них же и работала. И не случайно, видимо, после завершения нашей работы и актеры, и менеджмент говорили о том, что хотят теперь каждый год ставить в том же составе, под моим руководством, по спектаклю. У них такое не принято, как свидетельствуют и сами китайские театральные деятели, и российские ученые, педагоги-гуманитарии, бывающие в стране: в Китае театральное искусство в привычном для нас формате не существует, помимо музейно-традиционных форм больше нет почти ничего, драматический театр европейского типа только-только начинает складываться и за-

являть о себе – сказываются идеологические и культурные пробелы, которые возникли в период «великой китайской революции», событий, происходивших с середины 1960-е гг. и до начала 2000-х.

Во время репетиций, особенно в начале процесса, была и очень сложная техническая проблема: перевод. Неправда, что «язык искусства не нуждается в переводе», нуждается, ибо в действительности очень важна вербальная основа нашего творческого взаимодействия. Но, с другой стороны, режиссерская установка на обязательно обретаемое взаимопонимание – это важный, хотя и ненавязчивый педагогический посыл. Так вступал в работу над «Вишневым садом» с ведущими японскими артистами А. В. Эфрос: «Я стал рассказывать и показывать актерам, как всегда это делаю, не обращая внимания на то, что они не знают языка. Точно так я показывал бы нашему Волкову или Перепелкиной. Остальное – дело переводчика. Всегда уверен, что если говоришь и показываешь то, что надо, общий язык с актерами найти нетрудно» [2, с. 343]. Как ни простодушно выглядит это суждение, оно верно, хотя и нуждается в некотором дополнении. Я убедился в том, что необходим переводчик, который не просто знает русский язык, но понимает контекст – и художественный, и психологический. Так было у меня в Сеуле, где работала супружеская пара, в которой он был режиссером и театральным педагогом, но русский язык знал похуже, а она, инженер по образованию, знала русский язык просто очень прилично, чувствовала нюансы и становилась реальным модератором (а в Сеуле я делал и Чехова, и Гоголя).

Наш процесс, связанный с переводом, в Китае был сложнее, чем в Корее, и он был сложнее, чем у ученых и лекторов, которые чаще всего заранее пишут и дают свои тексты переводчикам. Здесь же у нас поначалу сменились четыре (!) переводчика, которых «учить» было труднее, чем артистов, ибо детали, нюансы, а также темп работы были для них непреодолимым препятствием. Они должны были работать не с научным нарративом, а с живым, незапрограммированным полилогом. Таким образом, была отдельная проблема – установление контакта с новыми артистами, и отдельная проблема – установление контакта с иноязычными артистами, не имевшими достаточной поддержки от переводчика. И надо отдать должное артистам: они быстро почувствовали, что переводчики доносят до них не то, что говорю я.

Я понимал, что скоро наступит такой момент, когда мы все вместе придем к необходимости выработки собственного языка – творческого, возможно, в меньшей степени зависящего от квалификации переводчика. То есть работать с новыми для меня иноязычными-инонациональными актерами приходилось вопреки нашей национальной и моей личной режиссерско-педагогической установке: через показ, через эмоцию, через жестикуляцию, через мимику, пластику, через показ рисунка, даже реакции. И все это – в очень точном соотношении с текстом. Пришлось выстроить такую систему: переводчик произносит для актеров текст пьесы, а я в это время рассказываю и показываю действительную сторону роли. Они наглядно видят, что им нужно сделать в такой-то и такой-то момент пьесы. Вот к такому собственному «языку» репетиций мы пришли в конце концов, а точнее – дней через десять после начала репетиций, и тут все сразу встало на свои места. Более того, актеры очень быстро восприняли мои русские словечки, я мог прервать или остановить их: «Не-не-не! не-не! не-не!», – и они понимали мой посыл уже помимо помощи переводчика, который знал слово «нет», а все остальное для него было непроходимыми дебрями.

Китайские актеры испытывают глубокий пиетет к русской культуре, в частности к Станиславскому, но они его не изучали. Это такой теоретический пиетет. Тем не менее в своей сценической органике, в психологических оценках, в психофизическом состоянии, его достижениях и фиксации, лучшие из китайских актеров интуитивно работают абсолютно по Станиславскому. У них – абсолютный реализм, правда жизни, правильная психологическая разработка роли. Что такое конфликт, что такое обстоятельства – это все они понимают так же, как и мы. Вот этому их «учить» не нужно, нужно только, во-первых, обнаружить это их свойство; во-вторых, использовать, то есть наблюдать, ждать, подсказывать. И это – несмотря на принципиальную разницу китайской и русской педагогических театральных школ: если у нас принято обучать актеров через взращивание (индивидуальности, понимания и т. п.), то в восточной, в частности китайской, традиции обучение – это тренировка, направленная на высококачественное исполнение технических заданий. Впрочем, возможно, что какие-то намеки на русские театральные традиции пришли к китайским актерам через наше кино, рабо-

ту с которым они вели как участники озвучивания.

Важно теперь, по завершении работы над спектаклем, определить: что надо было китайским актерам подсказывать, что они улавливали в процессе репетиций лучше всего, а что для них так и осталось недостижимым?

Подсказывать нужно было *все*. Любую мизансцену, любой жест. Когда они уже осваивали то, что было изначально подсказано, когда понимали, в каком направлении идет работа, дальше они могли начинать импровизировать. Самое интересное, что они начинали импровизировать в жестко заданном мною рисунке, и это было хорошо.

К примеру, сцена, которую очень любит публика и в фильме самого Э. Рязанова, – когда секретарша Верочка учит Калугину осваивать походку «от бедра». В нашем пекинском спектакле актриса по фактуре совершенно иная, чем была в фильме маленькая ехидная Л. Ахеджакова; в Пекине это была даже не драматическая актриса, а танцовщица и модель, за что ее и пригласили в спектакль, чтобы она тоже по-своему украсила его. Да простится мне такое сравнение, но великих балерин приглашали в игровые фильмы, как великую М. Плисецкую – в «Анну Каренину» на роль Бетси Тверской. Наша юная Верочка едва ли не на голову выше Калугиной, молоденькая, с длинными ногами, для которых демонстрация правильной походки – привычное занятие. Она утрированно шагала параллельно рампе, как цапля, а рядом с нею ковыляла немолодая, в юбке непонятной длины Калугина. Итак, танцовщице, хорошенькой, молоденькой, популярной, исходя из коммерческих соображений, предложили участие в проекте «Служебный роман», создав для русского режиссера еще и *дополнительные педагогические проблемы*. Конечно, не могло быть речи о попытке привить этому очаровательному существу основы русской психологической школы – на это просто не было времени. Вместо того, чтобы прививать, выращивать и воспитывать, приходится использовать то, что человеку присуще от природы и чему он научен прежде, и это адаптируется к задачам роли. Единственное, без чего невозможно было обходиться, это без мотиваций: приходилось объяснять и обсуждать, почему тот или иной человек так или иначе поступает. Вот и Верочка – это роль второго плана, но она важна, она не случайна, она запоминается. А ей, учитывая, что у нее вообще не было опыта работы в драматическом спектакле, надо было

только показывать, потому что в хореографии она привыкла к языку показа и другого просто не знала. Ей нужно было обозначить внешний рисунок. Я ей только сказал, чтобы она вспомнила, как она ходит по подиуму, – это ведь не просто бытовая походка высокой молодой красотки, это особый тип движения. И тогда она эти шаги цапли нашла сама, а я только поддержал и закрепил. А исполнители главных ролей понимали *смысл*, а дальше мы договаривались о степени их эмоциональных проявлений. Иногда приходилось останавливать: «Дальше не надо, это будет перебор».

Приходится признать, хотя это и не удивительно: китайские актеры откровенно работают на публику. А разве наши, российские артисты – нет? Другое дело, что не у всех это получается качественно и успешно. Не приходится ставить вопрос о том, чем и как они заманивают публику, – им это не нужно. Публика счастлива самим фактом их существования.

Важная деталь: китайские актеры, как мне показалось за 41 день работы, не склонны к халтуре. Думаю, у них этого не может быть, потому что тогда их не позовут в другой раз. Это, по сути дела, цена вопроса, отдача максимальная и на репетициях, и на спектаклях. Мои репетиции шли по 9 часов, а когда заканчивались, артисты самостоятельно оставались и еще раз все проходили; лимита репетиционного времени не было (для сравнения – в Сеуле я работал с труппой государственного театра, там профсоюз до секунды отслеживал длительность рабочего времени и запрещал ее превышать).

Я не видел их вживую в других ролях, только видео, возможно, не самые показательные, но можно попытаться определить, что актеры использовали из своего прежнего опыта, а что все же является результатом нашей совместной (а моей – режиссерской и педагогической) работы. Скажем, ушла их определенная, явно специальная, яркость, подчеркнутость той самой манеры, прежде всего, у героя и героини. Я все время пытался их немного «приглушить», поскольку, хотя они все и пытаются играть в реалистической манере, но декларативность, подчеркнутость у них не отнять. У нас это называется «плюсовать». В пьесе – ситуация бытовая, обыденная, поэтому декламационность по возможности убирала. Помню, актеры больше всего настораживались каждый раз, когда понимали: я меняю манеру, предлагая им другую, а ее, новую, зрители, которые привыкли к ним и любят их, *не знают*. Тут было некое напряжение, поскольку они не знали,

как к этому относиться. Но потом, пока меня не было, они между собой разговаривали и я видел новый результат: вопрос о том, что и зачем они делают, был снят, они без сопротивления пошли по предложенному мною пути. Вероятно, они поговорили с коммерческим директором и перед ним отстаивали мой способ репетиций. Это была важная творческая акция, вряд ли ее можно называть результатом педагогической деятельности, но определенный воспитательный, причем взаимный в этом отношении, опыт, несомненно, был. Мы все, и я, и артисты, подтвердили свое право на творческий эксперимент. Значит, нужно, чтобы творческий эксперимент состоялся в экстраординарной ситуации (где по определению проще пользоваться имеющимися наработками, которые, во-первых, уже приносили успех, а во-вторых, сильно сокращают время работы), когда спектакль делается заново, а не переносится на основе уже ранее сделанного на новую площадку и труппу.

Кстати, если говорить о связи с фильмом и о его влиянии на артистов, то очень важное понимание дала музыка А. Петрова, которая «пришла» в пекинский спектакль из фильма Э. Рязанова. Когда они начали петь песни, они поняли, что делать это так, как они обычно делают, с жестикуляцией, с нажимом, – невозможно. Надо было работать камерно, лаконично, даже скупно. Этому способствовала и сценография. В видеозаписи, сделанной для меня китайскими коллегами, видно, что даже позы они, особенно мужчины, принимают явно не характерные для современной китайской культуры, для китайского воспитания, скорее американизированные либо космополитичные: у них то одна рука в кармане брюк, то легкая небрежная ссутуленность. Хотя глобализация повлияла и на бытовые проявления, поэтому кое-что космополитичное есть не только на сцене, но и в обыденном поведении.

Итак, слагаемыми нашего совместного успешного, как оказалось, результата были их пиетет (к русской культуре, к любимому русскому фильму, к русскому режиссеру) и мой пиетет (известные, лучшие китайские артисты). И мы не испугались друг друга. Совместившиеся в нашей работе творческие умения, таланты, дисциплина, стремление к поставленной цели (имею в виду китайских актеров) дали возможность достичь того успеха, о котором я упоминал выше.

И, разумеется, был очень важный момент человеческого общения вне репетиций. На режиссерском столике появлялся чай взамен выпитого,

стоило заболеть руке, они приносили пластырь, инструкция по применению которого мною не читалась, ибо была только на китайском языке, но мне объясняли, что таким они сами пользуются и не жалеют. А когда в перерыв приносилась еда, то мы садились рядом, и я палочками ел вместе с актерами – они наблюдали, как я веду себя в непривычных условиях. Тут не все можно «сыграть», поэтому воспитательный, педагогический момент (момент взаимодействия и готовности принять и понять друг друга) просвечивает и сквозь повседневность, и сквозь творчество. Родилась взаимность, артисты не просто отрабатывали свои гонорары, они меня приняли в свою «команду».

Остается догадываться, за счет чего это произошло, но надо иметь в виду и мое открытое, доброжелательное отношение к ним, за дисциплинированность и пунктуальность, которая им самим свойственна в высшей мере, за то, что я на всех репетициях, несмотря на множество сложностей, был позитивен. Да элементарно – за вежливость, поскольку, как мне известно, и там есть разные режиссеры, которые могут и кричать, и грубить; они так и говорили – «странный русский режиссер», то есть не истеричка и не хам.

Ситуация подспудного противостояния, выставленных колючек, нежелания, неготовности работать (мы о ней говорили применительно к российским актерам) могла существовать. Была настороженность. Спрашивали мое мнение, когда я ходил смотреть спектакли, где они были заняты, телевизионные спектакли с участием главного актера, когда он мне специально сообщал, что, мол, сегодня можно посмотреть. Тогда часть репетиции могла быть посвящена разбору этих спектаклей, взгляду на их творчество в целом. Но там я говорил абсолютно так же, как говорил бы здесь, с российскими актерами, с профессиональной точки зрения. Я абсолютно не пытался им понравиться в этот момент. Думаю, это тоже в какой-то мере способствовало наведению мостов между нами.

Значит, несмотря на легенды о том, что театр – какое уж там воспитание, какой уж там педагогический эффект! – это террариум единомышленников и место для кипения и выплескивания негативных эмоций. Я понял, что в Китае режиссер никого близко к себе не подпускает, там есть дистанция, а я эту дистанцию всегда ломаю. Молодых актеров, которые близки по возрасту моим студентам, я и в России, и в других странах называю на «ты», так уж повелось. Я даже их попросил, учитывая специфическую ментальность, чтобы они мне сказали, если я что-то буду не так делать, с их точки зрения, мало ли какие могли быть недоразумения с учетом языкового барьера. Но они, к счастью, не возникли. Другое дело, что и я не позволяю переходить некие границы, но, конечно, дистанцию убираю или, по крайней мере, сокращаю, и это, если угодно, – важный педагогический прием, утверждающий если не равенство, то доверие как основу совместного творчества. Педагогический момент заключается и в том, что демонстрируется доброжелательность, готовность приятия чужой персоны и чужой точки зрения. Кроме того, они поняли, что я оценил их способности и профессионализм; правда, не могу сказать, кто из нас раньше оценил друг друга, все же их было много, после моего ухода они говорили на родном китайском языке. О чем? Кто знает...

Можно сказать, что педагогический посыл позволяет обнаружить, при всех естественных ментальных различиях, эстетическую интеграцию русского и китайского театра.

Библиографический список

1. Товстоногов, Г. Не правдоподобие – правда образа [Текст] / Г. Товстоногов // Театр. – 1977. – № 4.
2. Эфрос, А. В. Продолжение театрального романа [Текст] / А. В. Эфрос. – М. : Парнас, 1993.

Bibliograficheskiy spisok

1. Tovstonogov, G. Ne pravdopodobie – pravda obraza [Tekst] / G. Tovstonogov // Teatr. – 1977. – № 4.
2. Jefros, A. V. Prodolzhenie teatral'nogo romana [Tekst] / A. V. Jefros. – M. : Parnas, 1993.