

Сергей Блохин

«МЫ ЕЖЕДНЕВНО НА СЦЕНЕ НАРУШАЕМ ВСЕ ЗАПОВЕДИ»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ АНАСТАСИЯ РАЗГУЛЯЕВА



Актер Нижегородского академического театра драмы им. А.М. Горького, заслуженный артист РФ Сергей Блохин

— Как современный актер понимает категорию «персонаж»? Это другой (отличный от него самого) человек? Надо ли перевоплощаться в этого человека (не важно – через переживание эмоций или через их показ)? Где начинается персонаж, где кончается актер?

С.Б.: Наверное, с каждым спектаклем по-разному. У меня есть личная терминология – есть спектакли, которые я называю «спортивными», а есть такие, где ты должен «подключаться» и вытаскивать из

себя иные внутренние качества. Спортивные – это те, которые не требуют больших эмоциональных затрат – комедии положений, например. Я не говорю, что я в них не эмоционален, но они даются мне легче. Но даже там для меня важно «дурацкое» слово «перевоплощение», я подключаюсь в эту историю, по крайней мере, я так хочу.

— Что значит «подключаюсь»? Вы становитесь другим человеком или Вы дарите себя персонажу, присваивая ему Ваши личные качества?

С.Б.: Это смесь. Да, я становлюсь другим человеком, но в то же время наделяю его и своими качествами. В этом есть определенная «актерская шизофрения» – мы все время себя затагиваем в другие жизни и имеем законенную возможность к раздвоению личности. Но все равно это делается с собственных позиций, с учетом своего собственного жизненного опыта, воспоминаний, наблюдений, пережитых ситуаций. В спектакле все равно происходит симбиоз актера, режиссера и персонажа. Некоторые, наоборот, говорят: «Мне не надо ничего придумывать, мне надо, чтобы на сцене был ты». В этом случае ты понимаешь, что нужен типаж, как в кино. Мне со временем это стало не совсем интересно. Мне интересны те режиссеры, которые пытаются вытащить из меня то, что я еще не делал. Конечно, от своей природы не уйдешь, да и редко кому удавалось уходить. Сейчас, в большинстве своем театр обходится без прежних «страшных» гримов, гумосов, париков и наклеек. Большинство актеров работают от себя, от своего образа. Гораздо ценнее когда меняется не внешняя,

а внутренняя часть себя. Когда ты сдвигаешь свое «внутреннее Я» в сторону своего героя. Когда он тебе любопытен и ты перемешиваешь свою философию с философией персонажа. Сейчас, практически, никто не ищет каких-то походов, речевых особенностей... Ну разве иногда. Скажем так, в особых случаях.

— Почему?

С.Б.: Мне кажется, это все не нужно. Важнее изменить эмоциональную окраску своего «нутра», чтобы ты и твой герой «звучал» по-другому. Но от личного опыта все равно не уйдешь. Валерий Семенович Соколовров, один из моих педагогов, говорил: «Ты должен “заболеть” ролью, только тогда она получится». Если ты «заболеваешь» ролью, начинаешь постоянно с ней жить – днем, ночью, дома, в транспорте, куришь, ешь, спишь – и постоянно думаешь о ней, думаешь о том, как мыслит твой персонаж, как бы он поступил в том или ином случае, и почему он поступил именно так а не иначе... Когда к месту всплывают фразы, которые он произносит... Не буквально думаешь, не заставляешь себя, это происходит непроизвольно, независимо от тебя – ты просто постепенно включаешься в роль, начинаешь думать и разговаривать как твой персонаж, как другой человек. Начинаешь «всасывать» его эмоции, его решения и поступки. Ты начинаешь его понимать. Тогда и происходит это перевоплощение. И потом, после всевозможных проб и ошибок оно случается и на сцене. Естественно, любого персонажа ты «пропускаешь» через себя – вытаскиваешь какие-то свои вещи. Хорошо, когда происходят совпадения: ты переживаешь кризис среднего возраста – и тебе дали роль человека, переживающего такой кризис. Тогда его понять и воплотить легче. Ваши мысли звучат в унисон.

Когда я учился в училище, мне в 20 лет предложили играть Сорина в «Чайке», старика. Я сейчас с ужасом думаю, ЧТО я тогда играл! ЧТО я мог понять в нем. Безусловно, опытному актеру проще сыграть

молодого, чем молодому – старого. Старый может вспомнить, а у молодого нет опыта прожитых лет. Он может просто придумать, и, слава богу, если придумка совпадет. Это как рожавшая женщина никогда не сможет объяснить нерожавшей, что это такое роды. Как человек, не служивший в армии, никогда не поймет служившего, а автомобилист – пешехода. Они разговаривают на разных языках. Пока ты сам не получишь этот опыт, ты не поймешь. Ты будешь фантазировать.

Допустим, к некоторым спектаклям я готовлюсь за день – за два, «накачиваю», так сказать, себя эмоционально. Начинаю думать и вести себя так, как мой персонаж. Опять же это происходит не специально. Просто внутренний трепет начинает бултыхать твой мозг и искать в нем пути к тем эмоциональным затратам, которые должны случиться. А есть спектакли, в которых внутреннее эмоциональное состояние моего героя настолько точно выстроено мной и режиссером, что подготовки практически не требуется. Например, когда я играю Астрова в «Дяде Ване», я вообще к нему не готовлюсь, хотя роль для меня непростая, важная и одна из любимых. Я даже переодеваюсь после второго звонка. Минут за 10 до начала. Я совершенно спокоен. Я знаю, что где надо – я не сдержу слез, где надо – будет боль или радость. Насколько точно была построена внутренняя линия с режиссером, что кажется, я вообще ничего не делаю. Что все происходит само собой. Что это просто я, и все.

А есть спектакли, где надо «напрягаться», чтобы «выдать» нужную эмоцию. И таких спектаклей я боюсь, боюсь, что не вытащу себя на эту эмоциональную непосредственность. Это, например, «Мещане», «Брачный договор»... Нет, они тоже любимы, родные и принесли призы, награды и любовь зрителей, но они заставляют меня волноваться. Скажем так, после них хочется выпить. В «На дне» я, к примеру, жду четвертого акта, а первые три мне «по барабану». Там я играю то, что умею, как бы себя.

Я купаюсь в своем существовании... А вот в четвертом приходится себя ломать. Почему я люблю Саркисова – он все время предлагает мне вещи, которые я еще не пробовал. В первых трех актах я спокоен я делаю то, что уже могу, и купаюсь в этом понимании. А вот в четвертом нужно – бах! – подключить другую эмоциональную загрузку, которая мне не свойственна, например, зареветь с «листа» с широко открытыми глазами. А я в жизни редко плачущий человек. Вот тогда я начинаю напрягаться. Я начинаю искать эти эмоциональные протоки, перестраивать свой мозг и вспоминать что-то, такое из личного, что сможет взбултыхнуть меня и вывести на этот взрыв... И видите, снова личное.

А в «особых» комедиях, когда все отрепетировано и выверено, каких-то «специальных» эмоциональных затрат, лично мне, не требуется. Тут уже включается «мастерильня». Я не говорю, что я в них не подключаюсь и менее эмоционален. Нет. Я играю их по полной. Я считаю, что это основа любой профессии – делать всегда настолько, насколько можешь в данный момент.

Просто опыт уже слава богу есть, и я сейчас понимаю, что могу обмануть зрителя. Я понимаю, с помощью каких приемов я могу заставить зал замолчать – я это уже слышу. Знаю, как заставить зрителей засмеяться, взгрустнуть, пустить слезу. Это уже, как говорил мой мастер, «вонючая органика», ремесло. Вещь очень полезная и, чего уж греха таить, порою используемая. Все это присутствует в профессии, но не безгранично любимо. Я получаю удовольствие, когда включается что-то иное, внутреннее, живое, когда тебя несет, и ты не понимаешь, от чего несет. Когда ты играешь и не думаешь, как выстроить ту или иную сцену. У меня есть даже свой внутренний цензор – если я, играя роль, понимаю, что думаю о ней. Что в этот момент я осознаю то, что происходит – значит, я делаю что-то не так. Значит, что-то я внутри не включил. А когда я на сцене забываю обо всем, когда, существуя в роли и общаясь с партнерами, я не осознаю, что происходит, когда я растворен и просто «лечу», когда абсолютно не думаю о том, как это получается – значит, все идет так, как нужно.



Астров – С. Блохин.
«Дядя Ваня».
Нижегородский
академический
театр
драмы
им. А.М. Горького.
Фото Г. Ахадова



Арган – С. Блохин.
«Мнимый больной».
Нижегородский
академический
театр драмы
им. А.М. Горького.
Фото Г. Ахадова

— Кто ходит по сцене и говорит речи – актер N или Гамлет, такой, каким его видит N?

С.Б.: Я думаю, что по сцене ходит Гамлет, каким его видит актер. Актер и режиссер. Я об этом и говорю, это и есть подключение. У каждого человека есть свое видение Гамлета. У меня – свое, у тебя – свое, у одного режиссера – одно, у другого – другое. Задача в том и состоит, чтобы, когда собираются актер, режиссер и персонаж, найти некую общую точку. И тогда персонаж рождается. Себя все равно из роли не исключить. От своего героя не оторвать. Через Гамлета актер и режиссер доносят те мысли, которые они хотели бы выразить. И их герой говорит их пониманием. Есть известный шуточный ролик в *youtube*, где знаменитые актеры, среди которых две женщины и даже принц Чарльз, предлагают несколько своих трактовок первых строк монолога Гамлета «Быть или не быть» – с разными акцентами, с разными интонациями, с разным смыслом (https://youtu.be/mGTR_LiueM).

— Нужно ли играть отношение к образу тем или иным способом, то есть – судить его с позиций, занимаемых актером в его общественной жизни?

С.Б.: Меня так учили, и я в этом совершенно уверен, что нужно всегда оправдывать своего персонажа. Даже играя Клавдия, я полностью его оправдывал. Для меня он хороший. И поступки его понятны и осознанны... А иначе он не получится. Он будет пустым. Если ты будешь нести свое отношение к персонажу, дистанцироваться от него, то это прочитается, и зритель не поверит. Если, конечно, в спектакле не заложено некое отстранение, но это уже проблемы режиссуры. Те актеры, которые оправдывают своего персонажа, всегда достигают большего. Вот откуда берутся сверхобаятельные подлецы и прочие сложные образы. Если бы мы относились, ну, к примеру, к Зиллову с позиций критики, он бы не получился. Этому меня, кстати, С.Э. Лерман научил. Когда он ставил у нас спектакль «Ваша сестра и пленница» Л. Разумовской, я играл там совершенного гада, интригана и негодяя Джорджа Босуэлла, который совершил немало убийств и предательств, оставаясь при этом настоящим brutальным мужиком. И Лерман говорил мне – «Нет! Не надо играть злодея! Для тебя он милый и добрый семьянин. Произноси слова, обращенные к Марии Стюарт – “Ну, подумаешь, одного

мужа вы уже убили. Какие проблемы. Второго будет значительно проще», с полным обаянием, душевно и по-доброму». И когда я поймал то, что он хотел мне объяснить, я понял, что мой персонаж становится живым, огромным и выпуклым. Или Людоед в «Коте в сапогах». Я придумал его себе: что он вроде бы вредный, но симпатичный! И дети на это откликаются. Да тот же Клавдий в «Гамлете», которого я играл. Почему, собственно, все его считают плохим? Кто из них хуже? Он убил всего одного человека. А Гамлет: убил папу своей невесты и долго не отдавал мертвое тело, отправил на казнь двух своих университетских друзей, довел до самоубийства любимую девушку, стал причиной смерти Лаэрта и в чем-то Гертруды, собственноручно прикончил Клавдия. Но при этом он – «положительный персонаж», а Клавдий – злодей.

*Яичница – С. Блохин. «Женитьба».
Нижегородский академический театр
драмы им. А.М. Горького. Фото Г. Ахадова*



В прологе, который зачастую вымарывают, есть некое объяснение поступкам Клавдия. Дания окружена. Идет война, и надо принимать решения... «При мне все то, за что я убивал! Моя корона, власть и королева! Зачем прощать того, кто тверд в грехе?» Это из молитвы Клавдия, которую, зачастую, тоже марают. Даже Дзеффирелли убрал ее из своего фильма, ибо происходит нестыковка. Клавдий единственный, кто пытается покаяться. «Скорей колени гни-тесь! Сердца сталь стань как хрящи новорожденных мягкой». «Когда бы кровью брата был весь покрыт я, разве и тогда омыть не в силах небо эти муки? Что делала бы бла-гость без злодейств? Зачем бы нужно было милосердье?» А в это время Гамлет с кин-жалом – «Он молится. Какой удобный миг!» Но – «Слова парят, а чувства книзу гнут. А слов без чувств вверху не признают!»

Ой! Чего-то я увлекся. Видите, вспом-нил и сразу завелся. Потому что болел ро-лью! Знаете, я даже думал, что пьеса могла бы называться «Клавдий»...

Когда ты оправдываешь персонажа, он становится емким, выпуклым и объемным. Он становится мощнее. И зритель начинает ему сопереживать. Понимает его. И, обы-чно, оправдывает. А если просто играть пло-ского, противного злодея – все понятно и неинтересно с первого появления. Не быва-ет однобоких людей.

— Насколько актуально в современ-ном театре такое присутствие личности актера во всем многообразии его мораль-ных и политических пристрастий?

С.Б.: Мне кажется, это какие-то сума-шедшие актеры, которые способны нести свои лозунги и политические пристрастия в искусство. Для меня – нет. Мои полити-ческие взгляды – это мое личное дело, они остаются за кадром. Актеру неоднократно приходится переступать через какие-то свои моральные установки. Иначе как играть, к примеру, Воланда, дьявола, детоубийцу, палача, предателя?.. Это ведь никак не сочетается с моими взглядами и



Девид Мортимер –
С. Блохин.
«Клинический
случай».
Нижегородский ака-
демический театр
драмы
им. А.М. Горького.
Фото Г. Ахадова

мыслями. С моими понятиями морали и нравственности. Или ты примерный семьянин, а тебе надо играть совершенного изменника, ловеласа. Сутенера, в конце концов. Что ж в таком случае, отказываться? Играть только то, что соответствует твоему пониманию морали? Или из театра уходить, страдать? Я считаю, что актер, полностью «заточенный» на профессию, вообще об этом не думает. Кроме как сделать роль. Непонятно же раньше актеры от церкви отлучались. В определенный период жизни я был воцерковленным человеком. Однажды я спросил у батюшки – как же быть мне? Профессия-то грешная. Мы ежедневно на сцене нарушаем все заповеди. Мы засовываем в свой мозг мысли о том, что это возможно, и то, что не возможно по определению. Он посоветовал сменить профессию. Я задумался. Театр победил. Сейчас я скорее стал агностиком. Вот, агностик – хорошее слово для определения сущности актерства. Мы верим, что что-то есть... но что?

Конечно, свои мысли удастся лучше транслировать, когда мысли персонажа совпадают с твоими собственными. А когда не совпадают – интереснее.

С другой стороны, персонаж постоянно влияет на тебя. В процессе репетиций, в тече-

ние двух месяцев ты засовываешь в себя его мозг, его чувства, его желания. Оправдываешь его поступки – и невозможно, чтобы он на тебя не повлиял. Ваши жизни перемешиваются, ваши чувства становятся общими. Потом, когда вышел спектакль, это влияние снижается, происходит разграничение. Мне вообще сейчас больше всего нравится репетировать, а не играть спектакли. Вот этот процесс «влезания» в чужую шкуру для меня и является наркотическим. Он и болезненный, он и счастливый. У тебя что-то не получается, ты страдаешь. Это профессиональное страдание, ты злишься, ищешь... А когда вдруг получается – ты бежишь с репетиции окрыленный, потому что ты у себя что-то дернул внутри, что-то открыл в себе, что-то ощутил такое, что еще не ощущал. Ты был честен в своей «шизофрении» и, черт побери, верил, что это не ты. Это главный актерский адреналин и долгожданная эйфория.

Не зря же актеры влюбляются в своих партнеров по сценическим любовным парам. Или вот недавно в одном спектакле молодая актриса сыграла мою дочку – и теперь, как я ее увижу, так испытываю радость и нежность.

А зритель, к примеру, практически всегда видит нас и воспринимает такими,

какие мы на сцене. И потом, встретив актера в жизни, требует от него тех же эмоций и тех же поступков, которые он наблюдал в его роли, в его герое, в его спектакле. А мы в своей личной жизни иные. Мы совсем не наши герои. Порою, очень даже наоборот. И это ли не доказательство того, что мы на сцене меняемся.

— Слышали ли Вы речи про «ноль-позицию» (актер ничего не играет) и как к этой теории относиться?

С.Б.: Нет, не слышал. Что значит – ничего не играет? Просто работает себя? Тогда это, скорее, ситуация кино, где нужны просто типажи. Это больше режиссерская история. История монтажа, озвучки. И недаром только в кино можно снять человека «с улицы». Герман, у которого в кино огромное количество людей «с улицы», Кустурица, который снимал жителей деревни... Да мало ли.

А в театре не так. Часто приходится играть персонажей, противоположных тебе по темпераменту, образу мыслей. И если ты не перестроишься, роль не получится. Наверное, это возможно в моноспектаклях, когда ты один на сцене. Ты можешь для себя выбирать любой материал и доносить его со своей позицией, со своей интонацией, со своей ноль-позицией. А находясь в репертуарном театре, где есть определенная доля производства, где ставят от Шекспира до Петрушевской, это невозможно. Все персонажи и спектакли станут похожи один на другой, и театр умрет.

И сейчас ведь бывает, что актер начинает работать одинаково, на своих штампах. И только репетиции и работа с режиссерами дают возможность что-то вытащить из себя новое. Известная театральная шутка: «лучший актер – тот, у которого больше штампов». Есть у него два штампа – он так себе артист. А если у него тридцать восемь штампов – он хороший артист, профессионал. Артистами становятся не в училище, а только в театре и только играя, накапливая эти свои «штампы». Я сейчас нередко

думаю – как бы я сыграл то, что играл 20 лет назад! Ох как бы! Каждая новая встреча, новое понимание, новое эмоциональное открытие поднимают тебя на новый уровень, и ты осознаешь, что можешь больше. Раз – и я научился плакать с «широко открытыми глазами». И понимаю, что я уже это могу, и знаю, что в другой раз я это сделаю, не задумываясь. Это записалось в моей психофизике. И чем больше таких открытий, тем актер становится выше и интереснее. И сложнее, и мрачнее, и грустнее, и депрессивнее. Чем более талантливым становится актер, тем более он становится одиноким. Одиночество и личностный рост напрямую связаны – пока не знаю как, но связаны несомненно. И это не только актеров касается. Если проанализировать мировую историю искусства – чем более талантлив человек, тем более он одинок.

С. Блохин – Карл Фридрих Иероним фон Мюнхгаузен, барон.

«Тот самый Мюнхгаузен».

Нижегородский академический театр драмы им. А.М. Горького. Фото Г. Ахадова

