

25 июл. 1975 г.

«Меншиковская работа» г. Ленинград

САХНОВСКИЙ: Рубен Сергеевич! Только что в вашем театре прошла премьера «Женитьбы» Гоголя. За весь сезон не было еще премьеры, которая вызвала бы такие жгучие споры. И зрители, и критики разделились: одни горячо подпевают этот спектакль, другие же оспаривают возможность такого эксперимента. Уже прошло какое-то время, вы немного поостыли, и мне бы хотелось спросить: что вы сами думаете по поводу «Женитьбы»? Удалось ли то, что было вышито вами, к чему вы готовились, насколько я знаю, на протяжении многих лет?

АГАМИРЗЯН: У режиссера в этом смысле очень сложное положение. Ему всегда кажется, что не все удалось.

САХНОВСКИЙ: — Боюсь, что такие чувства испытывает далеко не каждый режиссер...

АГАМИРЗЯН: Легче говорить о себе. Мне всегда кажется, что все можно было сделать лучше, тоньше, умнее. Поэтому я, в общем-то, не очень люблю свои спектакли. Но многое из того, что мне хотелось, о чем думалось, все-таки, по-видимому, получилось. Я работаю в театре не первый год и многожды видел «Женитьбу» на сцене. Из того, что я хорошо запомнил (мне было лет четырнадцать), это «Женитьбу», которую поставил в Тбилиском ТЮЗе Георгий Александрович Товстоногов, то-

тересна. Поначалу зритель долго привыкает к этому приему, он ему кажется неожиданным. Потом, начиная со второй половины первого акта, зритель привыкает к правилам игры, принимает их и начинает реагировать на все происходящее уже по существу. А если уж говорить о единодушии, то я ведь, Владимир Александрович, на него и не рассчитывал...

САХНОВСКИЙ: Я понимаю, что по поводу любого спектакля единодушия быть не может. Но ваш спектакль изначально предполагал отсутствие такого единодушия, потому что, с моей точки зрения, это спектакль не только новаторский по прочтению, но и экспериментальный в самом серьезном смысле слова. И если у вас была задача, о которой вы говорили, то потом на нее наслонилось еще и другое. В результате перед нами оживает не только гоголевский текст, перед нами предстает со-



ТЕАТР И СОВРЕМЕННЫЙ ЗРИТЕЛЬ

РОЖДАЕТСЯ

Беседу ведет главный режиссер драматического театра им. В. Ф. Комиссаржевской народный артист РСФСР Р. АГАМИРЗЯН и доктор искусствоведения В. САХНОВСКИЙ.



гда студент Государственного института театральных искусств имени Луначарского. Через много лет я видел «Женитьбу» в Новом театре в постановке Андрушкевича.

В тизовском спектакле в Тбилиси я запомнил артиста Павла Ивановича Нерясова, который играл Подколесина. Очень интересно играл. Это был Обломов, неподвижный человек, по которому проехало колесо, человек, которого приходилось просто физически поднимать с дивана... Его ставили на ноги, одевали, и его все время надо было поддерживать под руки, потому что он все время клонился лечь. Так был решен образ...

Но и в том, и в другом спектакле — а я видел еще несколько — меня поражало одно: когда читаешь пьесу — это удивительно смешно! Золотой текст,

это воплощается на сцене, обрастает гримом, костюмами, бытовыми подробностями (причем при мастерской игре!), — пьеса теряет юмор. Возможно, я излишне самоуверен, и в моем спектакле еще меньше юмора, чем в предыдущих, но сейчас я просто объясняю ход мысли. И я задаю себе вопрос: как можно поставить «Женитьбу», сохранив первозданность гоголевского текста? Чтобы он в чистом виде, без всяких дополнительных напластований, доходил до зрителя. Отсюда родилось решение, которое в кратких чертах можно раскрыть таким способом: «Мы не играем комедию Гоголя — мы читаем ее от первой до последней строчки. Со всеми ремарками, со всеми авторскими пояснениями, со всеми авторскими делениями на явления...»

И вот в результате родился спектакль, спектакль-концерт, в котором нет ни грима, ни костюмов. Впереди стоят двенадцать стульев, где сидят все персонажи, они не уходят со сцены на протяжении всего спектакля, свои выходы и уходы они объявляют так, как это написано у Гоголя: «Входит в волнении...», «Уходит в другую комнату». Реакция зрительного зала очень ин-

АГАМИРЗЯН: Но это ведь тоже рискованно?

САХНОВСКИЙ: Чрезвычайно! Но, с моей точки зрения, эксперимент — это есть высшая степень художественного риска, художественного дерзания. Это когда есть новая трактовка, и она воплощена в абсолютно новых поэтических формах. Такого не произошло в «Царе Федоре», очень хорошем спектакле, которому я прекрасно отношусь, и произошло в «Женитьбе». Здесь пересоздан не только дух, но и само тело драматического произведения.

АГАМИРЗЯН: Тут я готов с вами согласиться. А если говорить о будущих моих намечениях, то у меня задуман спектакль «Смерть Иоанна Грозного». Я хочу поставить спектакль о медленном умирании деспота, который сохраняет все внешние, помпезные регалии власти, но, по существу, уже труп.

Я хочу, чтобы это был, как и в реальной истории, одуловатый, с водяной, с распухшими ногами, облезлый человек. Не тот Иван Грозный, которого мы знаем по чудесной скульптуре Антонкольского — с дьявольским взглядом, с мифистической бородкой, художавший, целеустремленный, выжженный страстью и государственным заботами царь, а полусумасшедший старик Репина, в котором не осталось уже ничего царского. Но он — символ. Это будет как бы первая часть спектакля «Царь Федор Иоаннович», и он будет кончатся прологом из «Царя Федора».

Что касается других замыслов, то у

мический тезис. Мы часто сталкиваемся со спектаклями, которые категорически не принимаются специалистами, деятелями театра, художниками театра, но имеют большой зрительский успех. Я не хочу называть другие театры, скажу о своем. У нас был такой спектакль — «Миллионерша», где великолепно играла ныне народная артистка республики Г. Короткевич. Но спектакль, по существу, не было. Была великолепная актриса, которая чудесно, гротесково, эксцентрично играла центральную роль, а все остальные выполняли функцию поддержки, как, знаете, в балете. Они брали ее за талию и переставляли с места на место. И она играла. Причем так как этот спектакль прошел более семисот раз, а все остальные действующие лица старались занимать на сцене как можно меньше места, то, естественно, не могло быть никакой речи о художественных качествах такого спектакля. Но он имел настоящий зрительский успех. Значит, бывают случаи, когда на основе отличного драматургического материала создается не очень ладный спектакль, который посещается зрителями, но начисто отвергается специалистами.

Но бывают и другие случаи: например, спектакль такого типа, как «Оптимистическая трагедия» в Театре имени Пушкина, которую я помогал ставить Товстоногову, будучи еще молодым режиссером. Тут соединилась бурная зрительская реакция с абсолютным признанием специалистов. Думаю, что внутри художника должен существовать этот эталон — эталон спектакля,

СПЕКТАКЛЬ

меня есть пьеса, с которой я уже много лет ношусь и надеюсь в ближайшее время приступить наконец к ее воплощению. Я говорю о «Разбойниках» Шиллера. Шиллер написал «Разбойников» еще совсем молодым человеком — ему было шестнадцать-семнадцать лет. В том возрасте он был студентом военнопольдерского училища в каком-то маленьком немецком княжестве. Естественно, сработало воображение: с одной стороны, это прусская военная муштра, а рядом с ней этот юноша, который ночью, при огарке свечи, пишет одну из самых свободолюбивых пьес в истории человечества. Это противоречие мне показало конфликтно трагическим.

Отсюда возникла мысль сделать спектакль о том, как Шиллер создавал «Разбойников», как все, что его окружает — товарищи, сержанты, командиры, герцог, дочь коменданта училища или его жена, — преобразуется его творческим воображением в персонажи будущей пьесы. Таким образом идет как бы двуслойный ряд спектакля: подлинная жизнь и сам процесс создания пьесы.

САХНОВСКИЙ: Все это, Рубен Сергеевич, чрезвычайно интересно. И я хочу вас спросить еще вот о чем: когда вы шли на создание принципиально нового спектакля, вас, наверное, не могла не волновать проблема зрителя. Вы с давних времен занимаетесь этим вопросом — что такое зритель и как театр должен к нему относиться? Помню, читая вашу статью, где вы задумывались над обязанностями театра по отношению к зрителю и формулировали свой взгляд, который дал и название статьи: «Зритель всегда прав». Скажите, пожалуйста, что вы имели в виду? Не требуется ли эта формула сегодня каких-то корректив: либо зритель прав количественно, либо он прав своей качественной реакцией? Ведь много предстать себе довольно слабый спектакль по доволно слабой пьесе, который играет на сентиментальных чувствах либо вызывает комизм самого нетребовательного зрителя, — и зритель будет ходить... Но зритель, пришедший на экспериментальный спектакль, — он, с моей точки зрения, совсем в другой цене.

АГАМИРЗЯН: Эта моя статья вызвала массу споров и иррациональностей. Но я был бы настолько наивен, чтобы думать, что зритель всегда прав. Это такой же тезис, как «покупатель всегда прав». Покупатель ведь тоже не всегда прав, понимаете? Все дело в том, что это поле-

безусловно признаваемого и с той, и с другой стороны. И в этом смысле зритель действительно всегда прав, потому что он всегда безошибочно воспринимает подлинное! Репертуарная политика заключается в том, чтобы каждый раз соотносить причины успеха или провала того или иного спектакля с настроением зрительского зала, с тем социальным заказом, который незримо присутствует всегда. Может быть, мне это только кажется, но я чувствую, что хочет зритель от театра. Поэтому полемический тезис «зритель всегда прав» хотя и требует своих корректив, но, по сути, он верен. Он всегда заставляет нас двигаться в направлении безусловного зрительского признания и создания художественного произведения такого качества, которое отвечало бы также и требованию специалистов.

А что касается «Женитьбы», то тут, Владимир Александрович, вопрос значительно сложнее. Года три назад я просто не отважился бы на такой спектакль. Сейчас же, после «Царя Федора», после «Швейкы», после «Герострата», когда театр имеет определенный кредит у зрителя, я могу позволить себе и такой поиск. И какая-то часть зрителя — я это вижу по залу — меня поддержит.

САХНОВСКИЙ: Рубен Сергеевич, вы тут как раз затронули очень важный вопрос. Театр завоевал кредит хороших спектаклей, и на этих спектаклях он воспитал зрителя, того самого, который раньше стремился на «Миллионершу». А теперь благодаря «Герострату», «Царю Федору», «Романтике для взрослых» принял искусство другого рода. То есть мы не можем сказать, что зритель всегда голосует только покупкой билета — зритель голосует и своей качественной реакцией. И это самое главное.

АГАМИРЗЯН: И отношением к театру, вы знаете! Когда я прихожу в театр и вижу, что в фойе стоит толпа людей, которые встали пораньше, часов в шесть-семь утра, чтобы достать билеты на будущую декаду, то я, естественно, испытываю чувство удовлетворения. Но и чувство ответственности. Потому что несколько лет назад такого не было. Очередь — это вообще плохо. Но очередь за книгой, в кино, в публичную библиотеку, очередь в театр — это чудесная очередь!

наш университет культуры

САХНОВСКИЙ: Скажите, пожалуйста, на какой спектакль очередь для вас дороже всего?

АГАМИРЗЯН: На «Царя Федора».

САХНОВСКИЙ: А я думал, что вы скажете — на «Романтику для взрослых».

АГАМИРЗЯН: Дело в том, что успех «Романтики для взрослых» по своей природе мне ясен. Я не самообольщаюсь насчет качества драматургического материала. Но там заложены те самые проблемы, которые одинаково задевают и меня, и зрителей. Я ведь живу той



нальный и интеллектуальный интерес сегодняшнего зрительского зала.

САХНОВСКИЙ: И тем, что театр сумел сказать о жизни, насколько сделал это глубоко, и насколько серьезно.

АГАМИРЗЯН: Я бы только хотел точнее определить взаимосвязь спектаклей. Для меня эта взаимосвязь выражена в эмоциональном ощущении того, что я говорю со зрителем о самом интересном, главным, понимаете?

В той же «Романтике» зрителя интересует прежде всего суть правды и лжи во взаимоотношениях людей. Суть фальши и подлинного. И зритель, сидящий в зале, сверяет жизнь с тем, что мы ему рассказываем о жизни. Насколько это совпадает с его внутренним нравственным самоощущением — настоящий театр прав. Вот такая запутанная формула вас устраивает?

САХНОВСКИЙ: Она меня устраивает в силу одного простого соображения: она мне не кажется запутанной.

Рубен Сергеевич, вот мы говорили о том, как театр формирует эстетические взгляды, нравственный мир, социальные воззрения зрителя. Но в наше время функции театра ассимилирует в какой-то мере и телевидение. Какие все-таки преимущества остаются за театром, в чем, по вашему мнению, он сохраняет свое собственное лицо? Ведь театральную постановку можно посмотреть и по телевидению, не правда ли?

АГАМИРЗЯН: Помните, много лет назад была дискуссия — убьет ли кино театр? Не убил. Затем — заменил ли телевидение театр? Не заменило. Очевидно, в театре есть живая притягательная сила, которая прошла проверку в многовековой истории человечества. И что бы ни делали кино и телевидение, им никогда не заменить эффекта присутствия, который испытывает зритель, приходя в театр.

Даже самый неквалифицированный зритель, независимо от воли своей, сидя в кинематографе, смотрит о том, что БЫЛО. О прошлом. Это было — это сила — это мне показывают. Это не сейчас происходит. Даже если я абсолютно верю в первозданность того, что смотрю, для меня это прошлое. К сожалению, почти то же самое и с телевидением. А театр сохраняет эффект присутствия. На глазах у зрителя совершается творческий процесс актера, рождается тот единственный, неповторимый, не похожий на предыдущие и совсем не похожий на последующий спектакль. Он рождается сегодня — в данном взаимодействии актеров, в данном составе исполнителей. Эффект присутствия воспринимается зрителем, пусть неосознанно, как самое дорогое искусство.

САХНОВСКИЙ: То, что называется «присковеннем к подлинному»... Думаю, что все, что вы сказали, приобретает для нас, людей театра, особое значение. Потому что театр занимается прежде всего нравственным воспитанием человека. Если из театра человек выходит лучше, пусть хоть немного, чем он вошел, то следует, наверное, считать, что театр свою задачу выполнил.

АГАМИРЗЯН: Я бы сказал даже так: не надо самообольщаться. Может быть, человек выйдет не лучше. Но он приобретает хотя бы элементарную поверженную информацию о нравственных проблемах, о которых прежде он просто не задумывался. Задачей работников искусства, работников театра в частности, является воспитание человека будущего. Сегодня мы должны искать в людях то, что имеет тенденцию к развитию в будущем. И когда мы ухватываем это в наших спектаклях, кстати и в «Романтике для взрослых», мы выполняем свою задачу. Это будущее заложено в образе молодого рабочего Малышева, которому до всего дело. И хотя зритель видит все его недостатки — неуживчивость характера, резкость, стрельбу из пушки по воробьям, — он с самого начала безошибочно становится на его сторону.

Театр должен заниматься поисками нравственных критериев будущего в сегодняшнем дне. Тогда мы выполним свою основную воспитательную функцию.

Беседу подготовил И. КУБЕРСКИЙ
Фото Н. Аловрт и Д. Александрова