

путать эту потребительскую позицию с истинной творческой свободой, ибо ничто так не обогащает художественный опыт, как новые встречи.

Для театра замыкание в себе есть старение и смерть, ибо сначала происходит самовыражение личности, потом повтор, потом желание прочно зацепиться за себя уже выраженного и как следствие — желание пошире распахнуть двери для новых поисков, новых сил, новых имен: и драматургических, и режиссерских, и актерских.

Нет, новые имена нужны! А у нас все еще не изжиты традиции укреплять режиссуру не за счет людей, создавших глубокие, галантные спектакли. Что может быть хуже для театра, чем скука, ленивый штатный режиссер, который заваливает постановку и потом с инертной неторопливостью ждет новую пьесу-жертву? Ему не о чем волноваться — работа ведь в любом случае гарантирована. Не будет ее, главному режиссеру еще и еще раз напомнят, что его «очередной» опять в простое. И, напротив, посмотрите, как интересно подчас складывались творческие пути тех, кто не был связан с определенным коллективом. У них нет права на средний спектакль, ибо неудача зачеркивает возможность нового приглашения на постановку, и это поддерживает определенный накал, темп, нерв

обвиняется в том, что мешает поиску и просто ничего не понимает в специфике сценического языка. Но стоит ли браться за пьесу, если столь велико различие взглядов между драматургом и режиссером?

**КОРР.** Согласитесь, однако, что и авторы пишут с прицелом в первую очередь на режиссуру, а не на актеров, как когда-то.

Корр. Но молодой талант тяготеет к утверждению собственной эстетики. Не приваде ли это наши театры к полнейшей разности в лице? Ведь самые интересные коллективы гордятся именно тем, что у них есть своя школа, свое неповторимое лицо.

**КОРР.** Станиславский, Немирович-Данченко, Вахтангов, Мейерхольд!

**АРБУЗОВ.** Каждый из них воспитал своих учеников, и каких учеников — гордость советской режиссуры: Юрия Завадского, Николая Хмелева, Рубена Симонова, Ивана Берсенева, Николая Охлопкова, Бориса Равенских, Бориса Сушкевича, Алексея Попова, Бориса Захаву, Алексея Дикого, Валентина Плучку и многих других. Почему же наши «главные» не задумываются о наследниках?

**КОРР.** Но молодой талант тяготеет к утверждению собственной эстетики. Не приваде ли это наши театры к полнейшей разности в лице? Ведь самые интересные коллективы гордятся именно тем, что у них есть своя школа, свое неповторимое лицо.

**АРБУЗОВ.** В «разрушении» этого неповторимого лица — суть жизненной энергии театра, и студийный период ученичества не в послушном школярстве, но в обретении собственных творческих идей на опыте работы учителя.

Как понималась суть «Современника»? Тихо говорят? Но вскоре поняли, что так не годится, и вот в «Фантазиях Фарятева» уже заговорили во весь голос. Гражданская страстность? Но должна быть в любом театре, это не прерогатива только одного «Современника» У современного «Современника» достаточно крепкий репертуар, но особенно интересны те его спектакли, в которых преодолено стремление быть традиционными.

Ну, а Театр имени Ленинского комсомола? Трубы, бараба-

вой я с некоторым изумлением прочитал, что 60—70-е годы были годами всеобщего увлечения нашей режиссуры приемами условного театра и это привело к возрождению традиций театра Мейерхольда. Вахтангова, Таирова, чья «броская плакатность» предпочитает «декламацию и ораторские митинговые интонации, нежели тонкие нюансы человеческой психологии». А сейчас мы, дескать, подумываем о душе; кто прежде заглядывался на Мейерхольда, нынче возвращается к Станиславскому, и процесс этот происходит во всем мире.

Но откуда это известно? Сколько я мог заметить, никакого мирового процесса не происходит. На мой взгляд, противопоставление этих великих имен методом stalking глубоко ошибочно. Что же касается плакатности и митинговых интонаций Вахтангова и Мейерхольда? Ну да, плакат, когда дело касается «Земли дыбом». Но «Великодушный рогоносец» у Мейерхольда — вершина психологического театра, и та тончайшая психологическая нить взаимоотношений, которую вели Бянова и Ильинский, — это что, плакат? Ну, а «Список благодетелей», а «Командарм 2», а «Дама с камелиями» — это что, плакат? Ну, а «Список благодетелей», а «Командарм 2», а «Дама с камелиями»? Вспомним и другие примеры: «Чудо святого Антония», «Свадьба», «Эрик XIV», «Потоп», «Гаддибук» Вахтангова, а «Мадам Бовари» и «Любовь под вязами» Таирова — это что, не психологический театр?! Это конец бытового театра — вот что это такое!

вания элементарных событий пытаться понять суть образа Чацкого. Ведь порой доходит до абсурда. Автор пишет: «Аблоко красное». А режиссер заявляет: «Ну и что, что написано. Актер должен прийти к этой мысли сам». Если все же что-то непонятно, обратитесь к драматургу... Однако нас не очень любят видеть в театре в первоначальный период работы, оттягивая встречу поближе к премьере, когда изменить что-то довольно сложно.

Нашими предшественниками в драматургии были Пушкин, Грибоедов, Гоголь, Сухово-Кобылин, Тургенев, Чехов, Горький. Мы заботимся о продолжении традиций великого русского театра. Так не пора ли прежде всего вернуть уважительное отношение к слову?

**КОРР.** Чехов — ваш любимый драматург. Москвин и Сулержицкий в своих воспоминаниях приводили такие его слова: «Вы должны создавать образ, совершенно свободный от авторского. Когда эти два образа, авторский и актерский, сливаются в один — получается истинное художественное произведение».

**АРБУЗОВ.** И это неоспоримо. Умение работать над воплощением пьесы вовсе не в том, чтобы создать неукоснительно схожий слепок с того воображаемого действия, что виделось автору, когда он писал пьесу. В неэлементарной драматургии обязательно присутствуют недосказанность, некие «темные пятна». Вот тут-то, в разгадывании скрытого смысла пьесы, неограниченное поле деятельности и для находок, и для озарений, и для проявления истинной творческой свободы режиссеров и актеров. Но если игнорируется сама первооснова сценического искусства — драматургия, говорить о присутствии в спектакле сколько-нибудь значимой жизненной позиции и серьезной творческой программы, конечно, нельзя.

**КОРР.** Прочитав эту беседу, те, что мало знают вас, могут принять свойственный вам максимализм в оценках за пессимизм. А ведь этот максимализм сочетается с оптимизмом взгляда на завтрашний день сценического искусства. Сколько раз вам приходилось слышать: «Зачем докислотствовать, носить с нами-то студиями, которые неизвестно кому нужны, с учениками, из которых не известно что получится...» Тем не менее восемь лет назад вы сплотили вокруг себя тогда еще совсем «зеленых», а сегодня уже с такой уверенностью заявляющих о себе молодых драматургов.

**АРБУЗОВ.** И мы вместе с Н. Крымовой, которая много мне помогла, не ошиблись. О них пишу много, писал и я и поэтому не хочу констатировать имеющиеся успехи. Могу сказать одно: это народ серьезный, менторски похлопывать его по плечу не приходится, а лишние восторги пора бы сменить на серьезный анализ нашей молодой драматургии.

Что обнадеживает, а меня лично и радует бесконечно — единство и взаимопонимание молодой режиссуры и молодой драматургии.

Пьесу А. Петрушевской поставил Роман Виктюк. Пьесу Славкина — Анатолий Васильев в Театре имени Станиславского. Туда раньше не очень спешили, сегодня невозможно достать билеты.

**КОРР.** В чем же секрет? **АРБУЗОВ.** Никакого секрета. Тут счастье! Союз! Содружество! Тут автор не отвоёвывал пьесу в нештучных схватках с режиссером. Тут празднует победу старая истина: театр — единый и целостный организм, но основа сценического искусства — слово, и нет в театре задачи значимее — со всей возможной силой таланта донести это богатство до зрителя.

**КОРР.** Однако вы подумываете о роспуске студии. Что же тогда будет с вашей главной мечтой: максимально сблизить эти две творческие лаборатории — режиссера и драматурга?

**АРБУЗОВ.** Было время, мы имели свой театр, вернее, небольшой подвалчик, который сами преобразили в некое подобие театра, но случился пожар, а новое помещение нам обещать и то устали. Мое время все меньше и меньше принадлежит мне — я обязан его отдавать своей непосредственной работе. Тем более, что моя административная сила очень уж невелика.

**КОРР.** А вам никто не говорил, что, будучи счастливым человеком, вы и другим приносите удачу?

**АРБУЗОВ.** Удача, конечно, дело доброе. Но несколько смахивает на лотерею, а настоящего счастья лотерея принести не может — восторг работы ей не по плечу.

Беседа велась  
Елена ДАНГУЛОВА

Алексей АРБУЗОВ:

# РЕКОРДЫ В ИСКУССТВЕ?..

Полемические монологи о драматургии и театре

Значит, была все же создана такая режиссерская эстетика, которую приняли и зрители, и актеры, и вы — драматурги. Режиссура сегодня диктует определенные театральные традиции. Конечно, это предполагает и режиссерскую, и актерскую преданность одному творческому коллективу, коллективу соратников.

**АРБУЗОВ.** Еще совсем недавно и я думал, что режиссеру обязательно нужен свой театр. Однако что же следует за этим? Образуется некий замкнутый мир с неким количеством актеров, готовых выполнять любую указку режиссера. А он за это их и любит, дает роли, заведомо неподходящие, и объясняет подобное распределение неожиданным видением образа и всей пьесы в целом, а вовсе не тем, что в труппе нет иных индивидуальностей. Не боясь повторений, он эксплуатирует актеров, выжимая из них все, как мы выжимаем остатки пасты из тюбика. Режиссер жмет, жмет, а ничего уже нет — все выжато. И так как театр действительно единый и целостный организм, то страдают не только актеры, но и пьесы, которые в результате подобных усилий выглядят худосочными.

Нет! Я все больше убеждаюсь, что режиссеру, даже имеющему свой коллектив, очень полезно либо приглашать актеров со стороны, либо пробовать себя в соседних театрах. Иметь возможность работать в разных театрах, на разных сценах должны не только режиссеры, но и актеры.

**КОРР.** Но хороший актер — это актер определенной школы, а вы за то, чтобы сегодня он полностью растворялся в манере Плучки, а завтра с тем же успехом был актером Эфроса?

**АРБУЗОВ.** А почему нужно считать, что, если он все время прикреплен к одному театру, — это благо? Отличный актер Гафт работал в пяти театрах Москвы и почти всегда превосходил «аборигенов».

Конечно, когда театры выманивают актеров из родных коллективов, суля им всяческие блага с целью составить собственную труппу из знаменитостей, это скверно для актеров, да и для самих театров, так как театры разрабатывают золотоносную жилу, не ими открытую. Однако не надо

творческих поисков. Припомним судьбу А. Лобанова, В. Канцеля, А. Варпаховского. Или хотя бы недавнюю судьбу Петра Фоменко. Мне казалось неестественным, что у режиссера такого класса нет постоянного места работы. Но терять ли что-нибудь Петр Фоменко, переходя из театра в театр? До сих пор вспоминаю его «Смерть Тарелкина» в Театре имени Вл. Маяковского! А Эдуардо Де Филиппо в Театре Советской Армии — отличная работа, и ни с какой другой ее не спутаешь — можно безошибочно сказать: это спектакль Фоменко! Я бесконечно благодарен ему за то, как очаровательно он поставил мою пьесу «В этом милом, старом доме» в Ленинградском театре комедии, куда он теперь назначен главным.

**КОРР.** Сейчас широко практикуется система стажерства. Может быть, это и есть преддверие к открытию новых имен?

**АРБУЗОВ.** Стажерство, по моему, один из примеров неудачного поиска новых имен. Стажер в современной театральной практике — это режиссер, который взрывает пьесу, готовит ее к приходу мэтра, потом приходит мэтр и, вздохнув, начинает молча доказывать актерам, что проделанная работа, в общем-то, не многого стоит. В результате появляется спектакль, в котором и от стажера ничего не остается, да и от мэтра тоже, потому что спектакль задуман не им, нет заранее выношенного, выстраданного плана постановки.

Молодая талантливая режиссура есть и сегодня, но наши мэтры опасаются дать ей самостоятельную — работу, что было бы равно полезно и для тех, и для других, ибо приток новых сил будоражит зрелых мастеров. Почему у нынешних ведущих режиссеров отсутствуют любимые ученики? Не пассивные практиканты, а способные, «доведенные до кондиции» ученики, которым можно с полным правом доверить постановку лучших пьес... Вспомните традиции первых лет советского театра. Называйте великих!

ны, игра света? Вот вам «Тиль» — спектакль, бесконечно меня радующий, и рождение актеров там произошло замечательное. Но что дальше? Пусть все будет теперь похоже на «Тилья»? А я вот хотел бы посмотреть в постановке Марка Захарова «Гедду Габлер» Ибсена с Инной Чуриковой в главной роли...

Да-да, хорошему театру вовсе не следует быть вечно похожим на самого себя. Это — страшное заблуждение, ибо одна драматургия требует одного режиссерского решения, другая — противоположного. Поэтому я и не верю в «неповторимые лица». Этот миф не более чем защитный пункт, за которым режиссер прячет свою растерянность перед новой для него драматургией.

**КОРР.** Алексей Николаевич, вы не приемлете ложного понимания традиции. Но существует и святая святых — традиции, живые и сегодня. Недаром спектакли, наиболее ярко выражающие творческое credo замечательных учителей, идут десятилетиями.

**АРБУЗОВ.** Берихно хранить старые спектакли, на мой взгляд, — это все равно, что в спорте бегежню хранить рекорды лет уж, в театре, как и в спорте, полагается ставить новые, перекрывая старые. Почему все мы — и поклонники Тарова, и поклонники Алексея Дикого — ночами проставили перед МХАТом за билетами на новый спектакль Немировича-Данченко «Три сестры» в предвоенном сороковом году? Почему он вызывал у нас такое потрясение? Как известно, первая премьера «Тех сестер» падает на 1901 год. Немирович не боялся напечатать новый спектакль непереваемой атмосферой тех трюх дней и всех нас тогда поил.

Питер Брук говорит, что театр обновляется «дые пять лет. Да, сценическое искусство предельно коммункабельно и не существует не времени. Здоровье театр — в его движении. Вот этого традиция никак нельзя рвать».

Однако, когда ни театроведы пытаются поджечь эти явления и дать отана вопросы, от чего отжаться, а что сберечь, из их пера выходят порой запущенные, часто умозрительные концепции. Например, в стат. Строе-

Раз и навсегда установившийся взгляд на такой подвижный, изменяющийся вместе с жизнью род искусства, как театр, губителен. Не зная сегодня метод Станиславского, не уметь им пользоваться на практике — признак элементарного актерского и режиссерского непрофессионализма. Но нельзя закономерности развития системы воспринимать как некую прямую. За сорок лет, что система создавалась, она претерпела многие изменения, неоднократно подвергаясь пересмотру самим создателем.

Догматическое отношение к системе Станиславского, как ни странно, позволяет трактовать ее весьма вольно, ибо некоторые режиссеры — «последователи» Станиславского подхватывают лишь те ее положения, которые наилучшим образом подкрепляют их собственную платформу.

Взять хотя бы современную интерпретацию этюдного метода. Буду повторять и повторять: практикуемый ныне так называемый этюдный метод разрушает пьесу. «Назидчившись», актеру не просто вернуться к авторскому тексту, и он по инерции продолжает частично делать в спектакле то же, что и на репетициях: подменять литературу пошлым жаргоном. Этюдный метод приводит к неразборчивости актерского мышления на сцене и неосознанному мизансценам. Ничто не закреплено, актеры мечутся по сцене, сталкиваясь друг с другом. Неопытный театр! Ницета мизансцен! И это называется творческой свободой, импровизационностью?! Мы перестали понимать, что такое мизансцена. Ее прелесть! Ее поэзия!

Смысл режиссерской работы с актерами в том, чтобы вдохновенно и прекрасно раскрыть пьесу, вынуть в замысел драматурга как можно серьезнее, пристальнее, глубже. Ведь автор избрал именно эти, а не какие-то иные ситуации, эту, а не какую-то иную сумму поступков персонажей, каждый герой имеет особую, только ему присущую речевую характеристику; все это досконально продумано, отобрано, выстроено автором, значит, ретелиционное время и нужно тратить на то, чтобы разобраться в этом, а не на то, чтобы сообща соревноваться с Шекспиром или методом разыгры-