

— **ВОЛОДЯ**, сразу после окончания института вы попали в штат столичного театра. За три года работы в нем поставили три спектакля. Это удача, не так ли?

— Как сказать. Если посмотреть, как складываются творческие судьбы моих однокурсников, то мне, конечно, повезло. Большинство из них осели в провинциальных театрах, а среди тех, кто остался в Москве, активно работающих единицы. Остальные прозябают в ожидании счастливого случая — возможности что-то поставить по договору. В штате, кроме меня, не работает, кажется, никто. То, что меня миновала участь бездомного режиссера, конечно, удача. Пока миновала.

— В вашем «как сказать» и «пока» — изрядная доля пессимизма. Что, уже есть основания тревожиться за дальнейший ход событий?

— Такие основания есть всегда. Уже есть другие основания — уходить из театра. Хотя делать это я не собираюсь.

— **Давайте по порядку.**
— После четвертого курса надо было начинать работать над дипломным спектаклем, и это совпало с тем, что тогдашний главный режиссер Театра на Малой Бронной Евгений Лазарев как раз искал молодого режиссера для постановки. Мне повезло еще и в том, что художественным руководителем постановки был один из моих педагогов Сергей Яшин. Он не только работал со мной над спектаклем, но и помогал мне постепенно входить в театр. Это очень важно — помочь молодому режиссеру войти в театр. Обычно новички чувствуют себя в труппе, как слепые щенки, которые никому не нужны и всеми отпихиваются. Чтобы в этой обстановке выжить, да еще не сломаться, необходима хорошая защитная реакция. Я бесконечно благодарен своим учителям, которые учили нас не только профессии, но и защитной реакции. И Андрей Гончаров, который вел наш курс, и Марк Захаров, который у нас преподавал, готовили своих учеников к тому, что театр — достаточно жесткое предприятие и грезы о «чистом искусстве» придется оставить в стенах института.

— Значит, было трудно с самого начала?

— Было нормально. Если театр воспринимать как трудность, надо менять профессию.

— В тот момент, когда вы пришли на Малую Бронную, ощущалась ли там ностальгия по тому, легендарному, эфросовскому театру?

— Я еще застал тот период, когда ностальгия, боль по тому театру была жива. Была жива память. Труппа бурлила, все были неудовлетворены, волновались — ситуация была почти взрывная. Из театра после конфликта с директором ушел главный режиссер Евгений Лазарев. Актеры надеялись, что его место займет талантливый Кама Гинкас. Но директор организовал дело так, что Гинкас не был назначен главным... А потом все утихло, и в театре установилась какая-то тяжелая, вязкая атмосфера. Приходишь на репетицию, на спектакль, на собрание — и ощущение, что постоянно падает снег. Я понимал, что единственная возможность как-то существовать в этой атмосфере — это пытаться что-то делать самостоятельно. Но молодому режиссеру получить самостоятельную работу очень трудно. Актеры хотят работать с именами, с корифеями, забывая о том, что и корифеи были когда-то молодыми и «безымянными». Руководство театра тоже возлагает надежды на известных режиссеров, которые якобы должны прийти и воскресить Малую Бронную. А корифеи не хотят работать в нашем театре.

— **Почему?**
— Наверное, не видят смысла. Ушли из театра многие замечательные артисты, которые работали с Эфросом. И вообще у Малой Бронной сегодня не самая лучшая репутация.

— Ваш первый самостоятельный спектакль был внеплановой работой?

— Не только первый, но и все последующие.

Помню, когда мы репетировали спектакль «Мысль» по прозе Леонида Андреева, в зал поднялся директор, Илья Аронович Коган, и спросил, чем мы тут занимаемся. Я объяснил. Илья Аронович к моему объяснению отнесся неодобрительно: «Я ничего не знаю, худсовет ничего не слышал, пьеса не прочитана на труппе. Вы тут жжете свет, а в театре перерасход энергии». Хотя наши репетиции были согласованы с главным режиссером.

Сдача спектакля была долгой и мучительной, мы много раз показывали его и худсовету, и администрации... Но в конце концов работа наша была принята очень хорошо.

— «Московскийсомолец», помню, тоже напечатал хорошую рецензию.

— Чем очень нас тогда поддержал. Потом нашу работу отметил в «Литературной газете» критик Борис Любимов, а вслед за этим о спектакле написали в «Театральной Москве». Эти отзывы были для нас очень важны, ведь на спектакль не было никакой рекламы, не было даже афиши, несмотря на то, что это была первая за долгие годы постановка Леонида Андреева в Москве.

Но в нашем театре считают, что в ситуации, когда у труппы большие финансовые проблемы и все озабочены только планом, рекламировать спектакли молодых — слишком дорогое удовольствие. Кстати, я не помню, когда слышал здесь слова «творчество», «искусство»...

— Их вовсе не обязательно произносить.

— Да, можно и не произносить. Есть театры, где тоже не говорят об искусстве, зато делают его. И там тоже существует производственный процесс, план, но при этом главное все-таки творчество. У нас же на первом месте именно производств.

— Как в театре реагировали на печатные отзывы о вашем спектакле? Ведь долгое время о Малой Бронной вообще молчали, а если изредка и говорили, то высказывания походили на некролог.

— Реакция была неоднозначной. С одной стороны, я заметил, что даже те, кто раньше меня поддерживал, стали вдруг отворачиваться. Работала такая психология: пока люди бедные, пока они бьются лбом о стену, можно им и помочь, но только у них что-то получилось, тут уж от нас добра не ждите.

С другой стороны, думаю, что отзывы в прессе в какой-то степени облегчили

Болгарию на достаточно престижный международный театральный фестиваль малых форм, который называется «В чехмодане». Это приглашение наш директор воспринял уже как личное оскорбление. Нашлась и причина, по которой нас можно было не отпускать: «Артисты заняты в основном репертуаре».

Пришлось оргкомитету менять свои планы, сокращать срок нашей поездки вдвое, чтобы добиться-таки ее осуществления. Здесь я был настойчив, хотя понимал, что иду на открытый конфликт. Молот уже вовсю работал, и мы служили наковальней. Но в боксе есть такое понятие — держать удар. И если бы я не держал удар, я потерял бы уважение к себе и к профессии.

Кстати, из Болгарии мы привезли опять хорошие отзывы. Но это уже не помогло, а мешало.

— **Планомерное уничтожение неугольных (не в физическом, конечно, а в творческом смысле) в театре всегда происхо-**

ПРИСТУПИТЬ К ЛИКВИДАЦИИ

ТЕАТРАЛЬНАЯ революция, о которой мы так много шумели, дала странные и неожиданные плоды. Сегодня в Москве театров, которые у всех на устах, которые владеют умами и сердцами зрителей, — раз, два и обчелся. Остальные — в кризисе.

Но кризисы, как известно, бывают разные. К примеру, кризис, случившийся с Московским драматическим театром на Малой Бронной, совершенно особенный, в своем роде даже уникальный. Он имеет мало общего с тем процессом, который переживают сегодня все другие театры. Везде — брожение и кипящие страсти. Здесь — напряженная, пугающая тишина.

Еще не так давно Малая Бронная стояла в одном ряду с Таганкой, Ленкомом и слыла самым интеллигентным театром в Москве. А что сейчас?

Мы беседуем с молодым режиссером Театра на Малой Бронной Владимиром ДРАГУ-НОВЫМ.



возможность получить добро на новую внеплановую постановку. На этот раз я взял пьесу Юрикова «Остров Робинзона»... И снова мы безумно долго сдавали спектакль, и снова в конечном счете худсовет принял его хорошо.

— И снова в нашей газете была рецензия.

— После которой я понял, что тут уж все будет гораздо серьезнее и опаснее. На нас стали озираться: что это такое, откуда эти люди, откуда этот режиссер, который работает в театре без году неделя и уже удостоивается внимания прессы?

Возникла ситуация театра в театре. Ситуация неприятная, ибо театр в театре в принципе невозможен, это иллюзия. Невозможно построить здание в здании: будет кто-то врываться, будут сквозняки, что-то растащат...

Я чувствовал, что мы порядком поднаехали. Дирекции казалось, что существует некое благополучие Малой сцены на фоне неблагополучия Большой, и с этим как бы приходится считаться. Это раздражало. Раздражало также мое невмешательство в дела и интриги «закулисья». У некоторых при виде меня возникало ощущение какого-то инородного тела, которое руководствуется своими непонятными задачами, а не живет вместе со всеми серьезными переживаниями по поводу умирания театра.

— Как в этой ситуации вам удалось получить третью постановку?

— Я получил ее не в театре, а в «Творческих мастерских» СТА. Театру это было выгодно, поскольку за аренду сцены Малой Бронной, где шли репетиции, мастерские платили приличные деньги. Думаю, что мы тем самым помогли дирекции в решении финансовых проблем.

— Я поняла, что вы все время работали с одной группой актеров.

— Я работал с молодежью. В театре есть очень перспективные молодые артисты — жаль, что они постепенно уходят. У нас много спектаклей, которые замечательны тем, что в них молодые актеры выполняют функцию оформления. Причем талант, самолюбие в расчет не берутся: «Еще молодой — значит, стоит в маске». Это стало традицией.

Но развитие актера должно идти не только вглубь, но ивширь. Когда же он не чувствует творческой перспективы, он уходит из театра. Кстати, те, кто был вынужден по этой причине уйти с Малой Бронной, прекрасно потом проявили себя в других коллективах.

— Как ваша история развивалась дальше?

— Плохо. Пиком стало приглашение нашего спектакля «Остров Робинзона» в

дит примерно по одинаковой схеме. И все-таки каждый раз интересна механика этого процесса.

— Механика, в общем, простая. Сначала отъезд режиссера в творческую командировку используется для того, чтобы его, ведущего артиста, поставить в условия, когда он вынужден уйти из театра. Так было с Лешей Гуськовым, который исполнял в моих спектаклях главные роли. Будучи человеком нервным и вспыльчивым, он написал заявление об уходе — директором это заявление было с ходу подписано.

Все дальнейшие действия директора можно свести к одной фразе: «Большой сцены вам не видать». Все это произносится и делается в ситуации, когда сцена месяцами простаивает, а средняя заполняемость зрительного зала составляет всего 63—67 процентов. Когда в театре существует всего один аншлаговый спектакль — «Вальпургиева ночь, или Шаги командора». Это постановка нашего главного режиссера Владимира Портного, с приходом которого в театр возлагались надежды на какое-то движение. Но думаю, что и его не минует жесткая рука директора.

— А сохранившиеся спектакли Эфроса?

— Сохранилось всего два спектакля — «Женитьба» и «Дон Жуан», но в том виде, в каком они сегодня идут, называть их эфросовскими я бы не решился. Они очень отличаются от тех знаменитых спектаклей, которые я когда-то видел и очень любил.

Эфрос исповедовал умирание режиссера в актере. А сейчас, когда в его спектаклях состав исполнителей наполовину изменен, да еще сделано это с той случайностью и небрежностью, с которой в нашем театре вообще относятся к вводам, представьте себе, что осталось от виртуозной работы Мастера.

— **Ваш последний спектакль — детский. Почему? Ведь вы не детский режиссер.**

— Думая, как поправить финансовые дела театра, наша дирекция решила на полную катушку эксплуатировать детский репертуар. Детский спектакль — это заведомо гарантированный успех, ибо их всегда не хватает. Поэтому в театре зашел разговор еще об одной детской постановке.

Я предложил «Голого короля» Шварца, не зная другой такой же универсальной сказки, которая может быть интересна не только детям, но и их родителям. Директор, догадываясь, что я не стану делать елочный утренник, категорически возражал. Но мне удалось настоять.

Начали репетировать. Я хотел поставить яркий, романтический спектакль, потому что у людей, как мне кажется, сегодня есть огромная потребность в празднике. Хотел вернуться к театральности, подвижной сценографии и красочным костюмам, потому что зритель нынче приходит в театр и не поймет, где страшнее — в театре или в жизни.

Были сложности с постановочной частью, но я отстаивал каждую запятую в оформлении, понимая, что терять мне уже нечего. Директор предупредил, что, если я буду продолжать в том же духе, худсовет спектакль прикроет. Шел уже открытый процесс перевоспитания, направленный на то, чтобы я делал выводы. Но «нужных» выводов я не сделал.

И худсовет спектакль не принял, вынес приговор: театру, мол, нужен утренник, а не мои режиссерские «экзерсисы». Спектакль предложили доработать главному режиссеру Владимиру Портнову. Но у него хватило такта вмешаться только в начальные сцены, не переделывая всего остального.

Тогда был приглашен Дуров «поправить спектакль». Через несколько дней «преображенный» спектакль был выпущен в свет, но ко мне он уже имел отдаленное отношение.

Но самое интересное в другом. Я полагаю, что если был худсовет, который спектакль закрыл, то, по логике, должен быть худсовет, который бы его принял. Так вот, не было ни худсовета, ни вообще каких-либо обсуждений нового варианта. Был просто факт наказания режиссера за строптивость путем отстранения его от работы.

Кстати, директор отказался выплатить причитающуюся по договору сумму балетмейстеру Марии Остапенко, имя которой есть в афише и танцевальные номера которой в целом в спектакле сохранены. И недавно дал распоряжение бухгалтерии не выдавать мне зарплату. Но он создал свою маленькую монархию, свой остров, где безраздельно властвует. И никакие законы на его владения не распространяются.

— **Почему Дуров не поставил на афише свою фамилию?**

— Догадитесь сами. Я просил снять свою фамилию с афиши, но этого не произошло. У режиссера ведь нет никаких авторских прав.

— У меня такое впечатление, что все ваши беды — оттого, что у вас не сложились отношения с директором. Неужели все так просто?

— Почему не сложились? Когда я ничего не делал, у меня с Ильей Ароновичем были прекрасные отношения: я аккуратно получал зарплату, он был чрезвычайно любезен. Но как только я начинал работать, отношения наши резко портились. Кажется, что чем меньше работаешь, тем лучше. Деятельность в нашем театре наказуется.

Причина, конечно, не только в нем и во мне. Причина в сложившейся системе. Только за три года, пока я работаю на Малой Бронной, из театра были выведены по инициативе директора три молодых режиссера, приглашенных на постановки. Илья Аронович не заинтересован в талантливых режиссерах и ярких спектаклях. Потому что, когда в театр приходит режиссер-лидер, центр руководства как бы перемещается с директора на него. А наш директор не любит делить с кем-то власть, он сам по природе лидер.

Когда мы говорим о Когане, мы говорим не только о конкретной личности, но и об имени нарицательном, о явлении. Все вопрошают: кто же эти люди, которые нам мешают двигаться вперед, в каких теневых сферах они прячутся? Но я убежден в том, что каждый может назвать конкретных людей, конкретного человека, который на своем конкретном месте тормозит весь процесс.

— **Володя, а как в образованном вокруг вас вакууме ведут себя ваши артисты?**

— Когда у режиссера в театре нет перспективы, актеры это очень чувствуют. Будем реалистами. Ведь что важнее всего для актеров? Играть! А если они пойдут на конфликт с директором, у них отнимут эту драгоценную возможность — играть, их лишат ролей. Так стоит ли быть к ним слишком строгими?

— **В сущности, вы не рассказали ничего нового. Сколько существует театр, столько же существует зависть, актеры предадут режиссера, творчество опутывается интригами...**

— Да, но и в государстве всегда были взлеты и были падения, и будут взлеты и падения, для чего же тогда мы опять все разворошили? В жизни вообще все уже было, все повторяется. Но как-то не хочется сразу становиться мудрым стариком, всегда есть желание что-то изменить, переломить.

Если заранее приходить в театр с тригоринскими мыслями и относиться ко всему происходящему в нем, как к банальным ситуациям, — в этом уже есть смирение.

— **И что же дальше? Будете ставить в других театрах?**

— Буду ставить в других театрах. Но это и все высказанное не значит, что я намерен громко хлопнуть дверью и уйти с Малой Бронной. Несмотря на то, что я отношусь к этому театру, как к своему дому и продолжаю надеяться. В любой момент готов принести пьесу и приступить к репетициям.

Беседу вел
Ирина МАМИЧЕВА.