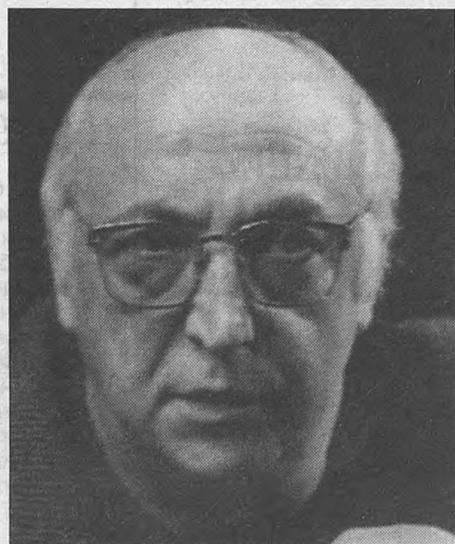




Отар ДЖАНГИШЕРАШВИЛИ: “Если бы я владел театром, – мои актеры жили бы лучше”

Прошедший 1997 год стал для Отара Джангишерашвили особенным. Он был удостоен Премии имени К.С. Станиславского за создание новой театральной модели, а также выдвинут на Государственную премию за воплощение русской и зарубежной классики на сцене нового экспериментального театра. Беседа с Отаром Ивановичем затрагивает не только внутренние вопросы конкретного театра, но и касается проблемы выживания российского театра в целом.



ве театральных звезд ничего значительного в этом плане не наблюдается?

– Антреприза только, только появилась, а вы, критики, уже начинаете ее закапывать. Дайте время, все образуется. Представим себе, если Марк Захаров захочет создать антрепризу – разве она будет плохая? Гарантирую вам, это будет замечательный спектакль!

– А может быть, антреприза возникла у нас вынужденно, в силу обстоятельств? Ведь появляется огромное количество молодых режиссеров, а старые руководители театров не пускают их в свои коллективы. Вот они и вынуждены создавать спектакли во временных объединениях.

– Режиссура – это понятие авторское, и когда художественный руководитель создает коллектив, то придерживается своей художественной идеи, которую разделить с ним другой режиссер уже не может, потому что у него другие художественные идеи. Вспомните: ни в театре у Георгия Товстоногова, ни у Юрия Любимова не мог прижиться ни один другой режиссер. А кто сегодня поставит такой спектакль, как Роман Виктюк? Да никто! Мы же живем старыми мерками и приравниваем театр к конвейеру по изготовлению художественной продукции.

– А много ли найдется таких режиссеров, которые бы признались, что достигли своего “потолка” и им пора уходить, давая дорогу молодым? Я что-то таких случаев не припомню.

– Когда рухнет сложившаяся система отношений режиссеров и артистов, закрепленная устаревшим социалистическим законодательством, то сама жизнь заставит их существовать по-другому. Давно известно, что человек исчерпывает себя в одном и том же коллективе, на одном и том же месте. Ему нужны перемены. Он должен пробовать себя в других обстоятельствах и с другими людьми. Это заставит его многое пересмотреть в себе и своем творчестве.

– Скажите, а существует ли местный, так называемый региональный успех? Другими словами, когда театр пользуется успехом только в своем городе?

– На мой взгляд, просто местного успеха не бывает. Успех он всюду успех, а провал всюду провал. Приведу пример: мы дважды выезжали в Америку. В первый раз показывали “Самоубийцу” Н.Эрдмана. Вначале думали сыграть только два спектакля, но зритель неожиданно пошел, и мы дали 14 спектаклей. Другое дело, что раскрутить рекламу вокруг провинциального театра, приезжающего в столицу, – очень трудно. Сегодня зрители повсюду одинаковые – все они смотрят одни и те же программы телевидения, и их вкусы ничем не отличаются.

– А в чем, на ваш взгляд, нуждается современный зритель?

– В положительных эмоциях. Зритель, точно так же, как артист, хочет, чтобы его любили и уважали. И если художественный руководитель театра не понимает своих артистов, не осознает, что все-таки – они в театре главные, то никогда не добьется успеха.

– Судя по вашей творческой биографии, вы никогда не чувствовали себя чужим в театре, а в России вам никогда не давали понять, что вы грузин?

– Уехал из Грузии давным-давно после трех лет учебы у М.Туманишвили, а потом закончив театральный институт имени Карпенко-Карого в Киеве, я всю свою сознательную жизнь работал в русских театрах, и никто, никогда не напоминал мне о моей национальности. Россия стала для меня второй родиной и я не собираюсь ее покидать, только потому что я грузин.

Беседовала Любовь ЛЕБЕДИНА

– В 1990 году, когда волгоградскому театру НЭТ исполнилось только два года и предложенная вами контрактная система в работе с артистами была для многих в новинку, в журнале “Театральная жизнь” была опубликована статья “Я знаю, сколько я стою!” Теперь, по прошествии 7 лет, когда город наконец-то принял вас, и билеты на спектакли продаются за три месяца вперед, вы уж наверняка знаете, какова ваша стоимость?

– Сегодня, когда многие деятели театра твердо уяснили для себя, что “деньги не пахнут” и можно заниматься халтурой – лишь бы зарабатывать “бабки”, – мне говорить об этом не хочется. Я не купец и себя продавать не собираюсь. Это я мог сказать тогда в запале, отстаивая свою точку зрения в борьбе за свой экспериментальный театр. А теперь у меня совсем другое состояние.

– Ну что ж, давайте не будем переводить талант на деньги. И все-таки ваши энергетические и творческие возможности стоят многого, потому что в своем лице вы соединяете несколько должностей: художественного руководителя, режиссера и директора. Одним словом: человек-оркестр.

– И все-таки, давайте не будем заниматься бухгалтерией! Другой вопрос: что я могу, чем владею. Короче, что вас интересует?

– Меня интересует: как вы, человек с грузинской фамилией и грузинскими корнями, выжили в городе-герое Волгограде? И не только выжили, а создали свой театр, в первую очередь необходимый молодежи?

– Как мы выжили – коротко не скажешь. В общем-то остались живы благодаря успеху у публики, той обратной связи, которая в течение этих лет устанавливалась между сценой и зрительным залом, создавая ауру особого дружелюбия и доверия.

Два первых наших спектакля – “Ромео и Джульетта” В.Шекспира и “Самоубийца” Н.Эрдмана – вызвали бурную реакцию в городе: как положительную, так и отрицательную. Живому, бьющему фонтану на сцене, в котором купались действующие лица “Ромео и Джульетты”, было посвящено столько статей, сколько не писалось ни об одном из моих многочисленных спектаклей, над которыми я работал. Эти два спектакля сделали главное: они спровоцировали интригу в зрительской среде, всколыхнули сонное царство. Каждому хотелось увидеть то, что рождало споры. Через два года после открытия театра произошел перелом в зрительских симпатиях в нашу сторону, и уже в 1991 году мы смогли провести международный фестиваль экспериментальных театров.

– Открывая свой театр, вы естественно формировали свою труппу. Из каких критериев исходили в подборе артистов и почему такой акцент делали на молодежный состав?

– Я ездил по театральным вузам страны и отбирал понравившихся мне выпускников. Только пять актеров я взял из театра в Нижнем Новгороде, где работал раньше главным режиссером.

У меня была своя художественная программа: я хотел соединить традиции русского реалистического театра с игровым театром, открытым Евгением Вахтанговым. Этот синтез легче всего достигается молодыми исполнителями. Каждый режиссер знает, что начинающий артист представляет собой свежую глину, которую можно мять, как ему вздумается. К тому же молодым все интересно, они с азартом включаются во все новое, их не обременяют налаженный быт, семья, квартира.

– Но Волгоград никогда не считался театральным городом. Почему вы, такой опытный человек, решили реализовать свой художественный эксперимент именно здесь? Ведь вы рисковали не только своим именем, но и судьбами молодых ребят, доверившихся вам?

– Да, на карту было поставлено все! В то же время я понимал: чтобы доказать жизнеспособность моей творческой идеи и новой экономической театральной модели, – надо выбрать территорию, где ничего подобного не было. 10 лет назад я говорил своим молодым артистам: нет плохого зрителя, есть только плохой театр. Я хотел доказать, что город, который раньше был безразличен к искусству, способен превратиться в активного его пропагандиста.

– Предложение возглавить новый театр исходило от Министерства культуры России?

– В 1987-88 годах в газете “Советская культура” развернулась широкая дискуссия о новой организации театрального дела. Работая в Петрозаводске, я активно выступал

в той дискуссии и предлагал переходить на контрактную систему работы, как наиболее перспективную для дальнейшего развития театра. Так случилось, что волгоградские власти заметили мои выступления, и когда стали искать нового руководителя закрывшегося по их распоряжению театра, то остановились на моей кандидатуре.

– В ту пору мы мечтали о том, что искусство не будет зависеть от идеологии и политики. И вот наши мечты сбылись: театр освободился от диктата цензуры. И все-таки: так ли уж сегодня театр независим?

– Конечно, театр не должен зависеть от политики. Но если говорить серьезно, то он все равно является проводником политики своего государства. Только одно дело, когда государство демократическое, и совсем другое – когда тоталитарное. По идее, каждый театр должен быть свободным.

– Наверное, вы не будете отрицать, что в экономическом плане вы сегодня зависите от местных властей. Нравится им – вам дают деньги, не нравится – не дают.

– Находиться в зависимости от местных властей и от общей идеологии – это разные вещи. Сегодня мы зависим больше всего от культурного уровня местных руководителей. Если губернатор города – малообразованный человек, то и культура у него остается на задворках, если он – интеллигент, то культура процветает. Словом, наше искусство зависит от вкуса местных чиновников. Это ненормально. Если бы у нас был принят закон о театре, то любой приходящий губернатор обязан был его выполнять, независимо от того, нравится ему это или нет.

Сегодня ни у актера, ни у режиссера нет никакой социальной защиты. Максимум на что мы можем рассчитывать – это на зарплату в 300 – 400 рублей в месяц, которая не обеспечивает даже прожиточного минимума. Беда заключается в том, что, работая в капиталистическом по сути обществе, мы продолжаем жить по законам социалистического государства. Так, в нашем театре с первых дней его существования введена договорная система, а в законодательстве о труде такой системы нет, и поэтому в случае конфликта любой договор может быть признан в суде недействительным.

В новых социальных условиях искусство – тоже товар. Конечно, мера таланта бывает разная, но любой артист, в первую очередь художник, должен знать и определять, сколько стоит его работа. Нельзя так примитивно думать: перейдем на контракты и многие останутся без работы, потому что будут приглашать только талантливых.

Об этом и о многом другом должны беспокоиться в Москве те деятели культуры, которых мы избрали на последнем съезде Союза театральных деятелей.

– Отар Иванович, я знаю, что вы 9 лет не были в Москве и все свои проблемы решаете сами. Во-первых, как это у вас получается? Во-вторых, вам не кажется, что вы тем самым можете оказаться в изоляции?

– Раньше мы были привязаны к Москве, потому что ориентировались только на столичный успех. Когда тебя признавали в Москве – ты становился царем и богом в провинции. Сегодня ситуация иная: если ты нужен своему городу и своему зрителю, то и Москва оценит тебя по заслугам. Ту же премию имени К.С. Станиславского мне присудили за организацию нового театра на периферии.

В отношении художественной изоляции могу сказать так: я ее абсолютно не чувствую. Большую информацию о столичной жизни мы получаем по телевидению и из

прессе. И потом, я изездил пол-Европы, был в Америке, видел огромное количество хороших и разных спектаклей. Этого мне хватает.

– В последнее время художественные руководители театров больше времени уделяют финансовым проблемам, чем творческим. Вот и вы, несмотря на то, что семь месяцев не получали от государства ни копейки, платите своим работникам зарплату регулярно. Значит, сами находите деньги? А может, было бы проще, если бы театр принадлежал вам? Ведь приватизируются же предприятия, почему нельзя приватизировать театр?

– Как только мы сейчас заговорим о частных театрах, то заманемся на такое, отчего нам не поздоровится. Конечно, в нынешней экономической системе должны быть разные театры: государственные, частные, акционерные. К примеру, если бы у меня был частный театр – то мои актеры жили бы значительно лучше, чем сейчас. Всем уже стало понятно, что государство не может содержать такое огромное количество театров.

– Значит, прав был Марк Захаров, когда написал в своей известной статье, что надо сокращать театры?

– Марк Захаров совершил одну тактическую ошибку: нельзя ущемлять чьи-то интересы. Надо просто определить приоритеты, то есть обозначить: кому из театров следует платить, а кому нет. И тогда все станет на свои места.

– Но, допустим, сегодня конкретный театр стоит того, чтобы в него вкладывали деньги, а через пять лет уже нет.

– Почему этого надо бояться? У нас есть несколько театров, которые признаны национальными достояниями, вот в них и надо вкладывать деньги. Если человек умирает, то мы его хороним, точно так же и театр, если он умер – его надо закрывать. Ведь здание продолжает оставаться и в нем начинают работать новая труппа.

У каждого репертуарного театра есть преимущества, но есть и недостатки. Из своей практики я знаю, что спектакль сохраняется от силы два года. Потом из него исчезает живой дух, уходят эмоции, иссякает взаимный интерес исполнителей, что и составляет ансамбль.

Мы уже девять лет играем “Ромео и Джульетту”. Когда спектакль выходил, Ромео было 20 лет, а теперь ему – 30 лет. Это уже другой человек, с другими реакциями и эмоциями. Жизнь идет вперед и актеры тоже меняются, меняется их психология. Поэтому надо прилагать неимоверные усилия для того, чтобы сохранить хотя бы иллюзию прежнего спектакля. Если вы думаете, что руководить репертуарным театром легко, то глубоко заблуждаетесь. Ведь сохраняя спектакль в течение многих лет, мы сохраняем его внешние признаки, то есть декорации, костюмы, внешнюю форму спектакля, в то время как внутри он давно пуст.

– Вся ваша жизнь прошла в театрах-домах. А могли бы вы сейчас отказаться от своего Дома-театра и уйти в антрепризу?

– Конечно! Разве можно всю жизнь быть привязанным к чему-то одному? Даже если у человеке есть семья, это не значит, что она сохранится до конца его дней. Что-то происходит. Например, человек влюбляется в другую женщину, и семья распадается. Творческий же союз создается вокруг какой-то интересной идеи, которая со временем устаревает или иссякает.

– Но антреприза пока не оправдывает себя. Даже в Москве при огромном количест-