

Чтобы обсудить проблемы молодой театральной режиссуры, сегодня за нашим «круглым столом» собрались те, чьи спектакли известны зрителю и отмечены прессой:

Анатолий ВАСИЛЬЕВ (Первый вариант «Вассы Железновой», «Взрослая дочь молодого человека»), Борис МОРОЗОВ («Бриль, постылая, бриль»), «Сирено де Бержерак», «Поверю и пойду»), Валерий ФОКИН («Мы не увидимся с тобой...»

«Лоренцаччо»), Гарий ЧЕРНЯХОВСКИЙ («Сашка», отмеченный премией Московского комсомола), Сергей ЯШИН («Гуманонд в небе мчится», «Игра в джин»),

# ТЕАТР: НА ШИПКЕ ВСЕ СПОКОЙНО...

В. ФОКИН. Нам сказали, что редакция хотела собрать молодых московских режиссеров, возраст которых — до 30 лет. а среди нас таких нет...

С. ЯШИН. Есть — до 40.

Г. ЧЕРНЯХОВСКИЙ. В принципе должны быть и до 30, хотя сейчас никто не приходит на память. Ну, по театрам если... В театре Станиславского есть?

Б. МОРОЗОВ. До 30? Нет. Г. Ч. В Вахтанговском нет.

С. Я. В театре имени Маяковского Саркисов, ученик Кнебель, выпустил спектакль «Записки мечтателя»: Каменкович, ученик Гончарова, и Ифова, ученик Равенских... Только Каменковичу нет 30.

Г. Ч. Тогда надо различать: молодые режиссеры, но молодые люди.

С. Я. Почему же эти два параметра не сходятся?

Подставить плечо

В. Ф. Все начинается с того, что людям надо помочь самостоятельно работать. Человек никак не может рассказать о себе просто потому, что не имеет такой возможности.

Практически. Многие удивляются: «Где же молодые режиссеры?» А практически...

Б. М. Дело еще...

В. Ф. Прости, ради бога, чтоб не забыть: я вспомнил недавно статью известного мастера. Он там писал, что беспочвенно за творческую судьбу молодого талантливого режиссера, поскольку тот пока не состоит в штате какой-то труппы. Как не стыдно! Чего ж — «не состоит»? Пригласи его в театр, где ты — главный! Расхождение между словами и делом у многих фантастическое.

Прости, Борис, что перебил.

Б. М. Нет-нет, все нормально. Я хотел сказать, что дело еще и в подготовке. Скажем, ГИТИС не готовит режиссера к театру как к производству: есть только факультатив — несколько лекций об организации театрального дела. Правда, может быть, сейчас уже иначе...

С. Я. Все так же.

Г. Ч. В этом смысле в Шукшинском училище не такие тепличные условия. Например, мои учителя — Евгений Рубинович Симонов и Владимир Александрович Зуфер — знакомы нас именно с производством. В училище студент-режиссер ставит и отрывки, и целые спектакли.

А. ВАСИЛЬЕВ. Мы, кстати, не успели заметить, как театр перестроился: сейчас он прежде всего озабочен кассовым успехом, ему нужен зритель. Требуется производственный режиссер сразу, с первых шагов. Он должен владеть профес- сией, должен владеть профессией исключительно как про- изводитель. А именно: он должен в короткий срок поста- вить нечто изящное и в то же время сногшибательное. Не дай бог говорить о душе!

С. Я. А в ГИТИСе в основном учат разговорам о душе.

Б. М. Я в ГИТИСе был, каж- дется, на хорошем счету. А когда пришел в театр, почув- ствовал что-то вроде поджода- вства. Потому что в инсти- тутах, Анатолий прав, нас учат проникновению в душу — акте- ра, персонажа и прочих, а в театре актер спрашивает: «Куда мне встать и в какую сто- рону идти?»

А. В. И ты терпишь пораже- ние. Немедленно. К тому же: сроки. Как-то во Владивосто- ке на семинаре, где я расска- зывал о репетициях «Взрослой дочери...», мне прислали записку: «Вам хорошо в столице — репетируете по шесть месяцев. А как быть нам, если спек- такль должен быть готов через месяц и восемь дней?» И я не знал, что ответить.

Б. М. Прием в недавнем выпускнике артисты не призна- ют режиссера: нужно все время доказывать, что ты имешь право разговаривать с ними...

В. Ф. Но это нормально, Борис: без этого нет профес- сии.

С. Я. Молодой режиссер не всегда готов к работе еще и по другой причине. Он, ска- жем, вначале может ставить только маленькие отрывки, а ему говорят: «Ставь спектакль — у нас не институт, а производство».

А. В. Но тогда доверь мне это производство! И если неудача, спиши убытки. Ска- жи: «Сегодня не получилось. Дадим еще одну возмож- ность». Но это ведь кто себе позволяет?

Г. Ч. Даже никто из нас пятых прав на неудачу не имеет. Композитор, писатель, художник — все могут создать удачное или неудачное произ- ведение, а мы такого права не имеем. Если ты договорил- ся с театром о постановке, то идешь заведомо на хоро- ший спектакль. Иначе — по- гиб.

Б. М. Скажи не «хороший», а «кассовый».

Г. Ч. Я просто постеснялся признаться «кассовый».

Б. М. К тому же музыкаль- ное сочинение, картина, книга могут пролежать на полке го- ды, а спектакль — нет. В этом драма нашей профессии. И если зритель не идет, тут уж

никак не докажешь, что спек- такль хороший.

А. В. Даже зрелые мастера заваливают постановки. Где же логика? Как обойтись без разумного риска, если речь идет о молодом? Это же дело творческое. И у нас есть при- меры такого риска...

Г. Ч. Один из ранних — отношение Станиславского к Вахтангову.

В. Ф. Более свежий — Каарел Ирда: он пригласил к себе в театр «Ванемуине» Тооминга и Хермакула, когда они окончили институт, «тя- нул» основной репертуар, а им сказал: «Экспериментируй- те. Делайте не то, что я хочу, а что сами хотите». Теперь они, выражаясь высоким сло- гом, культурное достояние Эстонии. А чье сейчас Васи- льев культурное достояние?

А. В. Я?.. Мамы и жены. А больше — ничье.

Г. Ч. Значит, чтобы у моло- дого что-то получилось, нуж- но не только воспитание — дело еще и в доверии.

Б. М. Такое доверие мне лично Андрей Алексеевич По- пов оказал дважды: когда при- гласил в ЦТСА, где тогда был главным режиссером, и потом в Театр имени Станиславско- го, куда перешел. Но дело не только в доверии, а и в от- ветственности, которую мастер на себя берет. Это, может быть, самое главное. Когда Васильев выпускал «Первый вариант «Вассы Железновой», Попов взял на себя определен- ную ответственность.

С. Я. Такую ответств- ность восемь лет назад взял на себя директор ЦАТ Шах- Азизов, когда пригласил меня в Центральный детский, а не- давно — мой учитель Гонча- ров, доверивший постановку в Театре Маяковского.

Г. Ч. Значит, все-таки су- ществует некая закономер- ность, и она — в традициях русского театра. Тут нового, оказывается, ничего нет. По- верила Волчек — в театр при- шел Фокин. Поверил Ульянов, еще когда я был студентом, — началась моя биография.

В. Ф. Традиция существует, но к сожалению, пока зако- номерность состоит в том, что, если главный режиссер не хочет дать постановку молодому, он ее не даст, понимаешь?

Г. Ч. Что же получается? Что выходит из этого?

В. Ф. Нет. Вот у нас в театре дипломник ГИТИСа В. Тарасянчик показал спектакль «Любовь и голуби» по пьесе В. Гуркина, и я был руководи- телем постановки. Только так — личный пример.

А. В. Я, кстати, хотел рас- сказать, что уже два раза был художественным руководителем у дипломников. Я это сделал потому, что в свое время был сильно бит и сохранил память о сныках. Первый дипломник — Римас Туминас: мы с Бори- сом вдвоем его опекали в Те- атре Станиславского, но я вро- де бы вел. Если бы не мы, Ту- минас никогда не выпустил бы спектакль — я говорю, как оно есть. Никогда в жизни! Я могу сказать, как вести молодого ре- жиссера, — я это изучил. Пре- жде всего надо выбрать род- ственного себе по душе чело- века, чтобы не возникли — как сказать?.. — нетворческие кон- фликты.

С. Я. Чтоб была психологи- ческая совместимость.

А. В. А это чувствуешь прак- тически сразу же. Если не чув- ствуешь, зачем тогда работа- ешь в театре? Тогда у тебя нечуткий механизм.

В. Ф. Очень важно, чтобы была хорошая пьеса.

А. В. Да, стопроцентная. Дальше: обязательно — до- биться хорошего распределения ролей, чтоб потом не сказали: «Не с теми репетировал!» Следующий момент: когда ра- ботает молодой режиссер, то артист репетирует одновременно и с главным...

Б. М. Образно говоря...

А. В. ...ходит, рассказывает, советуется. Вот надо перекрыть эту дорогу, чтоб артисты по ней не ходили. Дальше. На ре- петитивах я только сидел и смотрел. Молча. Никогда не делал замечаний ни артистам, ни режиссеру. А потом мы ухо- дили с Туминасом и отдельно разговаривали. Очень просто. На самом деле — очень про- сто. Конечно, при этом ты рискуешь тем, что не получи- ся. Но если режиссер понима- ет, что против него не целая армия — дирекция, главный режиссер, постановочная брига- да и т. д.: если он чувствует поддержку: если знает, что остается один на один с акте- ром, тогда он немедленно — это же профессия! — начинает что-то придумывать. И обяза- тельно выкоутится.

Г. Ч. Ты разоружил по ро- лям...

В. Ф. Не поздно ли приходит пора дебютов? Вотчина в плановом хозяйстве Учитель, воспитай ученика!

Б. М. Что вспомнить... А. В. Нет! Когда речь идет о проблемах молодой режиссуры, я от этого факта уйти не могу. Это моя «болевая точка». Я хочу разобраться, почему вдруг оказался в положе- нии коучающего режиссера, вынужденного искать театр. Андрей Алексеевич Попов лет пять назад совершил ак- цию, на которую мы все очень надеялись: возглавил Театр имени Станиславского и привел в него трех учеников — Васи- льева, Морозова, Райфель- гауза.

А. В. Были учитель и учени- ки, спектакли и театр, касса в него трех учеников — Васи- льева, Морозова, Райфель- гауза.

Б. М. Что еще очень важно? Анатолий сказал, что «вынуж- ден искать театр». Дело тут не в отделе кадров. Ведь про- пало, может быть, самое доро- гое — распалась взаимосвязь режиссер — артист. Скажем, можно доверить дебютанту по- становку в масштабном театре, но многое зависит и от того, найдутся ли у него точки со- прикосновения с труппой. На-

пример, при всем моем добром отношении к коллективу Театра Советской Армии я не могу похвастаться, что там у меня сложились такие контак- ты с труппой, какие существо- вали в театре имени Стани- славского. Так что, кроме на- шей, Валерий и судьбу арти- стов учитывать.

В. Ф. И артистов. Потому что вдруг вспыхнули актеры, которых никто не знал, кото- рые прозвали где-то на за- дворках. Вдруг возникли лич- ности, шли спектакли, стояли очереди у касс.

А. В. Хорошо, давай гово- рить так: есть партийное по- становление о творческой мо- лодежи? Есть. Как, например, откликнулся на него кинема- тограф?

Б. М. Мы сразу выросло- ло волну молодых режиссеров и сценаристов. Сергей Соловьев за «Сто дней после детст- ва» получил Государственную премию СССР...

С. Я. Валентин Черных — за «Вкус хлеба». Владимир Меньшов — за «Москва сле- зам не верит». И т. д.

В. Ф. Это определяется в каждом конкретном случае. Но в принципе: преподавать нуж- но, потому что, пройдет не так много лет, и мы будем ответ- ственны за судьбу тех, кто идет за нами.

Б. М. Буквально: ощуща- ешь дыхание молодых, кото- рые идут за тобой. Затылком чувствуешь. И им с первых же шагов кто-то должен под- ставить плечо.

В. Ф. Может Васильев под- ставить плечо, временно рабо- тая в разных театрах города Москвы?

А. В. Чтобы подставить плечо, нужен театр.

Иметь свой дом

Г. Ч. Что греха таить: когда говорят о молодой режиссуре, имеют в виду не только от- дельные спектакли, но и но- вые идеи, на основе которых могут возникнуть новые театры. И был ведь такой театр — имени Станиславского.

Б. М. В кино есть еще од- на ценная вещь: специальное объединение «Дебют», где да- ют работу именно молодым. Существуют и фестивали мо- лодых.

А. В. А как откликнулся на постановление театр?

Б. М. Можно повторить: е- сли главный режиссер не хо- чет дать дебют в своем теат- ре, он его не даст.

С. Я. «В своем!» Театр — не родовая вотчина. У нас хозяйство плановое. «Не хо- чет»? Надо вписывать в план отдельной строкой режиссер- ский дебют каждые год-два.

Г. Ч. Может, и так. И фести- вали режиссерских дебютов нужны. Вот весной театраль- ный фестиваль провели в Тби- лиси. Но где гарантия, что второй подобный смотр состо- ится в следующем году?

А. В. Гарантии нет. Я был в Тбилиси и видел интересные режиссерские работы — «Мне тринадцать лет» Мерле Карус- со из Эстонии и «Пиромани, Пиромани...» Э. Некрошоса из Литвы. Хорошо бы на сле- дующем фестивале увидеть но- вые работы П. Исрафилова из Уфы, М. Вайля из Ташкента, И. Вайтуса из Каунаса, К. Гинкаса и Л. Додина из Ле- нинграда. Но в самом деле — гарантии нет. Вообще, неверо- ятная вещь: в масштабе стра- ны у нас нет постоянного те- атрального фестиваля. Можно себе представить? Такой театр должен быть, как кинофо- рум, когда в одном городе десять дней подряд разные те- атры показывают спектакли. Чтоб не получилось, что группа людей под названием «фестивальная бригада» ездит из города в город. В об- щем, возвращаясь к постанов- лению о творческой молодежи, я могу сказать: не чувствую на- стоящей заботы со стороны Министерства культуры. Я чув- ствую лишь заботу о производ- ственной точке под названием театр.

В. Ф. Ведь в чем дело? Каждый из нас хоть немного, но успел рассказать о том, что его волнует. А кто поможет молодым? Где тот главный ре- жиссер, который, как Ирда, даст им возможность рассказать о себе?

С. Я. Ирда и Волчек дают работу молодым и опекают их, а некоторые мастера даже присваивают постановки дру- гим, сделанные в «их» теат- рах, когда видят, что спек- такль удался. Тут есть разные способы: метр на афише отти- рается постановщиком на вторые роли; или же спектакль пере- носится с малой сцены на основную, и главный ре- жиссер становится сопоста- новщиком, после чего имя «варяга» порой даже не упо- мянется (хотя тот в ряде слу- чев является одновременно и автором инсценировки). И т. д. Слава богу, что судьба «Игры в джин» в театре мо- его учителя Андрея Алексан- дравича Гончарова счастливо отличалась от подобных при- меров.

А. В. Но ведь наступит вре- мя, когда мы должны будем передать режиссуру кому-то...

В. Ф. Чтобы передать, надо иметь эту возможность. Вот практически: что нам сейчас нужно? Нужна ответственность, которая давала бы определен- ную свободу действий. Ну, предположим, такой вариант: мы оказываемся в одном те-

атре. Естественно, у нас бы возник вопрос: где молодые? И если бы нам доверили театр...

Б. М. Вот придет время... В. Ф. ...неужели бы мы забы- ли, как сами начинали?

Б. М. ...и, может быть, кому- то из нас дадут театр. А уже годы пойдут, когда многого не сделаешь...

В. Ф. Я и говорю: всегда есть опасность, что забудется, как сам начинал. Но все равно мы бы дали работу молодым. Я уверен: все оказалось бы не так плохо.

Г. Ч. И все бы рассорились... А. В. Ну, это естественный процесс...

В. Ф. Почему — «рассори- лись»?

Б. М. Это уже рабочий мо- мент...

А. В. Хотя в театре имени Станиславского мы за три года не рассорились. У Бориса не было «своих» артистов, у меня — «своих». И мне никогда не жаловались на него. На меня, не знаю, жаловались?

Б. М. Не жаловались.

А. В. Я могу точно сказать: на Морозова не жаловались.

В. Ф. Нет, почему я должен рассориться с Анатолием или Борисом? Они делают свое де- ло — я свое.

С. Я. После этого могут ска- зать: «Они хотят быть главны- ми...»

А. В. Мне не надо — я нерв- ный. Морозов или Фокину на- до, а мне — нет: не могу раз- говаривать с дирекцией, не мо- гу идти на компромисс, кото- рый действительно необходим везде и всюду. Становилось на дыбы — сразу же, немедленно. Не могу! И — упрямый! Из последних сил упираюсь — и все!

Нерв и нервы

Б. М. Один товарищ мне как- то сказал: «Даже молодой ре- жиссер в кино — это мировоз- зрение. Про театр я так ска- зать не могу». Конечно, в жиз- ни все не так однозначно, но я задумался: в чем здесь шу- тка?.. Может, в том, что мо- лодыми затыкают «дырки» в репертуаре? Скажем, надо по- ставить именно эту пьесу, мо- лодому ее дают: хочешь — ставь, нет — иди подальше.

С. Я. А каждый хочет петь свою песню.

Г. Ч. Каждый приходит со своей человеческой темой, а в театре надо петь песню, которая ей не соответствует. И компро- мисс немедленно сказывается на результате.

А. В. Вот С чего начинается мировоззрение? С репер- туара. Это очень важно, кто что оставит.

В. Ф. Каждый приносит еще и другую нерв, другую конфликт- ность...

А. В. И другой взгляд на ве- щь. Ты, если как следует под- умаешь, многих ставить не бу- дешь. Не будешь! Ты прине- сешь свой репертуар, то есть современную пьесу, а ее постановка — слож- ная проблема. Дело в том, что современная пьеса, как я по- нимаю, требует защиты театра. Классику можно ставить на лю- бой сцене, современную пьесу — на своей. Надо ее ощущать как свою, артистов — как своих. Тогда пьеса будет мощ- но сыграныта.

В. Ф. Через пьесу ты выра- жашь время, себя, современ- ный нерв...

А. В. Да, «черв». На класси- ке можно обучаться, совершен- ствовать мастерство. А зачем мне совершенствовать мастер- ство на современной пьесе? На ней надо высказываться, и не одному, а извини, кучей, то есть всем вместе.

Б. М. Еще — когда мы гово- рим о театре, то имеем в виду не единственный спектакль, а какое-то движение во времени, то есть дело, а для него всегда нужно несколько лет. Вот у Фокина в «Современнике» это дело, у нас с Анатолием в Теат- ре имени Станиславского бы- ло... Но, с другой стороны, вот какая штука: есть главные ре- жиссеры — наши сверстники! Могут сказать: «О чем же тог- да речь?»

А. В. Но я говорю не о «появ- лении» возрасте. Наш воз- раст выражается в репертуаре, стиле, языке. А твои главные, наши сверстники, на каком языке говорят? Он мне чужой!

Б. М. Они тоже могут спро- сить: «Каким языком говорит Васильев?» Где тут найдешь правду?

А. В. Нет, пусть спросят. А я отвечу: это не проблемы та- ланта, а вопрос принадлеж- ности ко времени. Для чего же нужен театр? Чтобы говорить на своем языке. Вот я сразу могу сказать: в кинематографе Никита Михалков говорит на собственном мне языке. А, скажем, какой-то театральный режиссер говорит на другом языке. Было бы интерес- ное, сестя за стол и обсудить эту проблему, но я не имею права, С. Я. Почему?

А. В. Как частное лицо я бу- ду говорить или от лица театра, который демонстрирует что-то другое? Сегодня в театре я не выражен. А вместе со мной — всякая часть моего поколе- ния. Мои заботы не выражены, мой стиль, моя эстетика, мое понимание жизни. У Фокина, предположим, героем является Константин Райкин, а для дру- гого режиссера он никогда бы не был героем, потому что Фо- кин ощущает другой портрет, другой набор лиц. Правильно? Вот в театре имени Станисла- вского вдруг появился другой набор лиц. Ты же не можешь сказать, что он тот же, что в театре имени Маяковского? Они совершенно иные — с другими взглядами, привычка- ми, потребностями.

С. Я. В театре Маяковского много блестящих актеров...

А. В. Правильно. Но есть са- мые замечательные пьесы, ко- торые ты никогда не будешь ставить, потому что они — не твои. Самые замечательные. И я могу точно сказать, что боль- шое количество артистов, са- мых замечательных, не входит в «мой» набор лиц. Не входит. Самых замечательных. И это — как сказать?.. — не вкусо- вой вопрос, а ощущение слежка со времени, как я его понимаю.

В. Ф. Хорошо, но я все-таки хочу вернуться к началу: неу- жени в Москве почти нет ре- жиссеров до 30? Давайте еще раз пройдемся по театрам. В Малом нет, в театре имени Пушкина нет...

Г. Ч. В Сатире нет...

Б. М. В театре имени Мос- совета нет...

С. Я. В Центральном детском нет...

Беседа за «круглым столом» записал Григорий ЦИТРИНЯК