

ВРЕМЯ ПЕРЕМЕН В ТЕАТРЕ

НАШИ ИНТЕРВЬЮ

Мы уже сообщали, что в настоящее время идет подготовка широкого эксперимента, затрагивающего практически все стороны театрального творчества. В обсуждении его активно участвуют театральные деятели, представители общественности. Сегодня на вопросы критика А. Филиппова отвечает главный режиссер Московского театра имени Вл. Маяковского народный артист СССР Андрей Гончаров.

— Начиная с первого января 1987 года, после того как вступит в свои права эксперимент, жизнь нашего театра будет существенно образом перестроена. Скажите, в чем вы видите принципиальный смысл эксперимента?

— Совершенно очевидно: для театра пришло время обновления. Мы очень долго жили с ложным ощущением благополучия: ведь театры Москвы не пустовали, даже если давались серые, заведомо средние спектакли. Сейчас мы пришли к тому, что каждый третий среднестатистический спектакль по стране идет при полупустом зале. Даже в столице, где театральный бум поддерживается во многом искусственно (в восьмимиллионном городе всего двадцать девять театров), полны далеко не все залы.

Парадокс нынешней ситуации: интерес к тому, что предлагает тот или иной коллектив, снижается, а интерес к театральному искусству как таковому растет. В чем же тут дело? Может быть, зрителю прискучило псевдоправдоподобие жизненных конфликтов, которыми его в изобилии потчевали со сцены? Мы слишком долго не вспоминали о том, что театр—школа жизни, что люди идут в него для того, чтобы найти ответы на самые сложные вопросы, которые ставит перед ними действительность. Посмотрите, какую живую волну интереса вызвали не всегда художественно совершенные, но острые, честные, вовремя сказавшие свое слово спектакли, поставленные к XXVII съезду партии.

А может быть, молодому человеку, воспитанному на современной эстраде, в театре не хватает яркого, способного захватить его воображение праздника? Не об этом ли свидетельствует необычайный успех «Юноны и Авось» в Театре имени Ленинского комсомола?.. Перечень всего, чего зритель был вправе ждать от театра и чего он не получал, может быть длинным. Скажу коротко—сейчас есть основания говорить о том, что зритель теряет доверие к сцене. А мы его стремимся вернуть.

Эксперимент прежде всего, на мой взгляд, должен дать театру свободу творческого поиска. Огромное значение имеет то, что коллектив получает право сам решать вопрос о включении пьесы в репертуар. Подумайте, ведь сейчас я не могу начать работать, не могу тратить деньги до тех пор, пока пьеса не утверждена, скажем, управлением культуры Мосгорисполкома. Надо ли говорить о том, как это связывает руки, насколько ограничивает возможности творчества. На протяжении всей моей работы в театре едва ли не все, что я делал, я делал без такого предварительного разрешения. А за этим—беготня по инстанциям, нервы, в конечном счете—годы жизни. Когда двадцать лет назад мне не разрешили работать над «Бегом» Булгакова, это еще можно было понять. Действительно инерция отношения к писателю, признанному сейчас одним из советских классиков. Но еще три года назад мне не давали ставить... «Молву» Афанасия Салынского! Спектакли по этой пьесе многие театры страны выпустили к юбилею Октябрьской революции.

Кстати, несмотря на то, что первое января—начало эксперимента—не за горами, разговор пока что идет старый: «А давайте-ка посмотрим ваш репертуарный план. А что вы делаете к той дате? А что к этой?» И я уже сам нахожусь в плену привычных забот. Ищу такую пьесу, которая удовлетворила бы того, кто меня вызывает и спрашивает, что я делаю. Но доставит ли она радость зрителю? Ведь он ждет от театра не поздравительной открытки к юбилею, а хороший, способный дать работу уму и сердцу спектакль. Разве не может стать, к примеру, поводом для принципиального, социально острого разговора об истории нашей страны роман Юрия Трифонова «Старик»? Общественная, нравственная ценность такого спектакля будет гораздо выше, чем у десятка постановок по пьесам-однодневкам.

Театр остро нуждается в новых художественных идеях, в развитии своего образного языка—эксперимент должен помочь ему в этом. Надо, чтобы театр полностью использовал свою главную привилегию—возможность непосредственного общения человека с человеком в зрительном зале, чтобы он строил свой, единственный в своем роде репертуар. Только тогда сцена смо-

жет успешно конкурировать с так называемой массовой культурой, активно наступающей на современного слушателя и зрителя.

— Андрей Александрович, все ли вас устраивает в проекте эксперимента?

— Нет, это не так. На мой взгляд, в некоторых вопросах проект во многом напоминает американскую конституцию, где количество оговорок уже сейчас исключает пункты самой конституции. Ну, скажем, разумно ли то, что после голосования на художественном совете кандидатуры людей, которые должны уйти из театра, будут еще раз утверждаться коллективом? Я глубоко убежден, что это противоречит интересам творчества. Театр должен быть мобильным, восприимчивым, живым организмом. А что сейчас? В труппе МХАТа 160 человек. Работает из них—одна треть.

Поймите меня правильно—я не предлагаю прогонять кого-то из профессии. Возможность постоянного обновления труппы—дело необходимое, но это только начало, первый шаг к такому порядку вещей, при котором уход из театра не будет равен для актера жизненному крушению. Это произойдет, когда наш театр станет гибче, когда нормальным делом станут возникновение новых театральных коллективов и их распад.

Театр существует по законам живого организма, он рождается, стареет, умирает. А у нас в Москве из десятилетия в десятилетие существует одно и то же количество театров... А ведь потребность в новых коллективах есть—посмотрите, какой успех имеют любительские студии. Многие из них по сути дела превратились в театры. Они находят общий язык со зрителем, у них есть свой успех. Так почему бы не узаконить то, что уже и так произошло в жизни? Почему бы не предусмотреть в эксперименте возможность возникновения новых театральных коллективов—профессиональных, любительских, полупрофессиональных? Если театры смогут возникать, распадаться и снова возникать на новой основе, то уход из труппы не станет для актера трагедией. Он найдет другой, близкий ему по духу театр, в спектаклях которого он не останется на обочине.

— Иными словами, вам кажется, что если артист будет поставлен в более жесткие условия, то это в конечном итоге окажется полезным и для него и для театра в целом?

— Я в этом уверен. Сейчас театру бывает трудно выработать свое, неповторимое лицо. Особенно, когда история коллектива насчитывает 50—60 лет, когда в нем переплелись различные актерские школы, поколения. В условиях эксперимента решить эту проблему будет легче.

— Андрей Александрович, а если бы вы были вольны сами организовать жизнь своего театра, как бы вы это сделали?

— Прежде всего я разделил бы труппы на переменный и постоянный составы, как было когда-то, например, во МХАТе. И в постоянный состав взял бы тех людей, которые чувствуют требования времени. Актерская игра—она ведь тоже меняется! Сегодня то, что было идеалом в период моего обучения в ГИТИСе, уже не отвечает утвердившимся сейчас в драматическом искусстве представлениям о прекрасном. Изменился вкус зрительного зала.

Если говорить о том, что ценится в актере теперь—и в репетиционной работе, и на сцене,—это острота восприятия. Способность получить из зала новую информацию и отдать ее обратно в зал. Современная сцена, современный актер должны уметь сконцентрировать в себе главное, чем насыщена сегодняшняя жизнь, и переплавить это в новую, яркую, отмеченную сложной обремененностью театральностью, недостижимую для наших «конкурентов»—телевидения и кино.

Переменный состав должен был бы каждые три года обновляться, лучшие артисты переходили бы из него в постоянный состав.

Немаловажное значение имеет и омоложение трупп. Вспомните—ведь и поворот МХАТа к новой, рожденной Октябрем драматургии был связан с именами молодых Баталова, Хмелева, Прудкина... У меня в этом отношении особые возможности. Я преподаю в ГИТИСе, заведу одной из кафедр режиссерского факультета, где на каждом режиссерском курсе есть еще и свой актерский курс. Поэтому в Театр имени Маяковского постоянно приходит новое актерское пополнение—приходит, преодолевая колоссальные трудности, потому что вакансий у нас нет.

— Может быть, пора подумать и о реформе театрального образования? Театральные вузы Москвы каждый год выпускают десятки людей. Некоторые из них становятся настоящими актерами, многие пополняют так называемый «балласт» в труппах.

— Театральное образование ждет перемен—и творческих, и организационных. Но давайте предположим, что театральные вузы выпускают только исключительно одаренных, сильных в профессии людей. Вы думаете, их будет легче трудоустроить? В прошлом году у меня был очень удачный выпуск, а взять к себе в театр из него удалось только семь человек.

— Не имело ли бы смысл предусмотреть возможность превращения особо одаренного курса в театр-студию?

— Это было бы резонно, кстати, тот курс ГИТИСа, который мы набрали в прошлом году, уже сейчас практически живет при нашем театре. В театре их так и называют—наша студия. Этот курс (а в нем семь режиссеров и тридцать два артиста) в принципе—потенциальный самостоятельный творческий коллектив.

А как мы их набирали? Я послал работников кафедры в Сибирь, на периферию: «Алло, мы ищем таланты!» Первый тур отбора проходил в местных отделениях Всесоюзного театрального общества. Мало этого—во вступительном экзамене принимал участие психолог. Он составил тесты, на которые надо было ответить. Этот экзамен, на мой взгляд, находился во внутренней связи с экспериментом. Он, собственно, и сам был экспериментом. Мы разработали критерии, по которым старались определить, присущ ли абитуриенту особый дар—образное мышление, сценическое объяснение, способность установить контакт со зрительным залом, актерская «заразительность»...

— И последний вопрос. Что бы нашему театру стоило оставить в прошлом? Что вы хотите видеть в театре будущего?

— Театр будущего должен быть свободен от мелочной опеки со стороны ведомств, коллективу должны быть предоставлены возможности самоуправления. Хотелось бы, чтобы в Москве в будущем десятилетия существовали не теперешние двадцать девять театров (немалая часть их влечется «на плаву» уже только по инерции), а столько, сколько сможет выжить в столице.

Я хочу, чтобы молодой актер получал зарплату, на которую он сможет прокормить семью.

И еще—чтобы театр будущего стал действительно необходимым самому широкому зрителю. А это, согласитесь, зависит уже не столько от эксперимента, сколько от нашего собственного стремления к обновлению, от качества нашего труда.