

— Сергей Николаевич, когда зрело решение о создании своего театра? Почему вы не оставили старое название — Театр комедии? Как формировалась труппа?

— Решение зрело с восемнадцати лет. Впервые я обратился к режиссуре в шестнадцать. Пришел в самодельность и понял, что такая режиссура и режиссура настоящая, какой мне хотелось заниматься, — вещи несовместимые. Потом было два года непрерывного чтения. Перечитал все, а потянулся к Станиславскому, к жизни человеческого духа. Создал свой кружок. Желание иметь свою группу, свою театральную территорию, кажется, было всегда. Но не в противовес, а параллельно. Знаете, как в хоре: все вместе, но у каждого свой голос. Я учился на 5 курсе ГИТИСа, когда Юрий Любимов предложил работать в Театре на Таганке. Он открыл дорогу идее: группа совсем молодых, спектакль незнакомцев внутри знаменитой Таганки.

Мой режиссерский дебют в Москве состоялся в 1980 году. На Таганке вышел спектакль «Надежды маленький оркестрик» по пьесам Л.Петрушевской и С.Злотникова. Позже были «Уроки музыки» той же Петрушевской. Подготовил притчу Владимира Маякина «Утренняя жертва» для «Дебюта», но Шатров, возглавлявший дело, сразу спектакль запретил. Эфрос тоже говорил, что «Жертва» непроходима. У Маякина с современным театром сложные отношения, совершенно неоткрытый драматург. Я ставил и ставлю современные пьесы и с полной ответственностью говорю об этом. К концу 80-х в Театре имени Маяковского у Андрея Гончарова было два моих спектакля, снова «Уроки музыки» и «Жанна» А.Галина. Но хотелось свободы, простора. Я быстро понял, что, работая с маститыми режиссерами, могу легко подыгрывать, повторить чужой стиль, а этого и не хотелось. Из Театра на Таганке решил уйти в свободные художники, куда угодно уехать, а делать свое. И открыл Свой театр. Терять было, откровенно скажу, нечего. Состояние и в обществе, и мое собственное было невеселым, хотя на моих спектаклях смеялись. Решил рискнуть.

В 1989 году переводом пришел в Московский областной театр комедии. Сразу и студию организовал. Ставили третью версию «Утренней жертвы», то есть начали с запрещенной современной пьесы. Труппа практически формировалась через студию. Я приглашал актеров из Свердловска, из Москвы, из других городов. Главное — проба. Никаких обещаний — и старики, и молодежь пробуются. И остаются или не остаются. Два года — срок, когда все становится на свои места, видно, кто есть кто, кто может работать, кто нет.

В 1991 году произошла окончательная реорганизация театра. Мы стали называться Театром на Покровке, подросло строительство здания на улице Покровка. Новый репертуар начали с классики, с Чехова. Эту линию продолжаем и продолжать будем.

Время показало, что первый из классической серии спектакль С.Арцибашева открыл для современной сцены совершенно необычные взаимоотношения актера и зрителя, я бы сказала, обострил проблему диалога в широком смысле слова, продолжил дискуссию на тему: «Классика и мы», в конце 70-х годов вызвавшую бурные споры, в конце же 90-х как-то стихнувшую.

— Сергей Николаевич, почему вы обратились к позднему Чехову? К «Трем сестрам», а, скажем, не к «Чайке», пьесе, кажется, самой важной, когда речь идет о новом театре, новых формах и прочее? Только ли дело в том, что «Три сестры» совпали с индивидуальностью актеров? Или вас волновал спор со спектаклями Эфроса и Любимова?

— Обращение к «Трем сестрам» внешне случайно, внутренне — нет.

За пять лет жизни Театр на Покровке стал одним из центров культурной жизни Москвы. Не хочу зачеркивать прошлое Московского областного театра комедии, так назывался Театр на Покровке до прихода сюда Сергея Николаевича Арцибашева. В истории Театра комедии были периоды настоящих творческих поисков. Однако Арцибашев — из тех реформаторов, которые не формально и не силовыми методами изменяют лицо театра. Он из тех, кто глубоко понимает, что русский театр может возродить сегодня только плодотворная, стратегическая общая идея, высокая цель. Он знает, чего хочет, и умеет достигать этого. Такими режиссерами-реформаторами были Товстоногов, или Любимов, или Эфрос, создавший свой Детский театр, свой Ленком, свою Малую Бронную. Приходя на новое место, такие режиссеры бессмысленную и бесстрастную жизнь наполняли страстью и смыслом. Всякая имитация, подделка изгонялись из театра не под звук фанфар, крики ликования и яростной борьбы-ниспровержения, а просто, выявляя собственную несостоятельность и фальшь рядом с подлинниками, которые появлялись всегда почему-то вовремя, рождали предвкушение встречи с ярким и тонким художественным творением, оставляли в душе зрителя долгое послевкусие.

В 1996 году С.Арцибашеву за эту плодотворную, стратегическую общую идею и высокую цель — постановку русской классики — присуждена Государственная премия. Факт знаменательный, и, прямо скажем, нетрадиционный, если иметь в виду неюбилейный возраст режиссера, молодость театра и тому подобное. Многих сегодняшних имитаторов развития театрального искусства факт этот обидел. Дело, как говорится, житейское. Жаль, однако, что отвыкли мы радоваться друг за друга. Отвыкли ценить труд, относиться с уважением к тому, как талантливый человек строит и выстраивает Свой театр, тратится на нас с вами, а не на себя только. Вот почему, поздравив Театр на Покровке с пятилетием и дорогим государственным вниманием, мне бы хотелось нашу беседу начать с начала.

Сергей Арцибашев: «Разгадать человека»



«Чайка», кстати, была еще в студенческие времена. А с «Тремя сестрами» долгая история. Был период, когда мы с Анатолием Васильевичем Эфросом вели курс режиссуры. Потом Эфрос ушел, и на один семестр пригласили М.Туманишвили. Мы хотели поставить с ним дипломный спектакль «Три сестры». Основа и идея постановки возникла уже тогда.

В Театре на Покровке, во-первых, совпало распределение ролей — случай? Судьба? — Появилась возможность реализовать давний замысел, показать спектакль о любви и страданиях, о настоящих чувствах, которые не давали и не дадут театру умереть никогда. «Три сестры» для меня — театр очищения, возвращения к человеку живой и страдающей души, сложнейшим оттенкам переживаний и сопереживаний. Согласитесь, образ, маску разгадать легко, а человека — очень непросто. Я хочу разгадать человека. Мои актеры не прячутся за образ, они как бы подключают свой личный опыт к жизни того персонажа, которого играют. Тогда и обязателен именно Чехов. Это моя струна. Человеческая, мироощущенческая. Тоска по лучшей жизни, по времени, которое, уходя, позволяет нам все-таки сравнить себя с теми, кто был до нас, и с самими собой: какими были, какими стали, почему так, а не иначе? Сейчас мы ввели в спектакль других исполнителей. Я считаю, что и молодые актеры, и молодые зрители должны пройти через это испытание, просветить себя «Тремя сестрами».

Задачи специально соревноваться со спектаклями Эфроса или Любимова, или еще с какими-то другими трактовками не было. Пустое это дело. Те спектакли, конечно, в подсознании существуют, — на то и театральная классика. Но открытого спора нет. Есть попытка найти другой язык взаимоотношений со зрителем. Попытка разрушить каменные стены недоверия между зрителем и театром, расплавить барьер отчуждения и, добившись полного, абсолютного доверия, негромко, «в тишине» поговорить о каждом человеке, рассмотреть каждое лицо.

Москва была потрясена арцибашевским спектаклем. Да только ли Москва! И вовсе не потому, что угощали шампанским да яичным пиро-

гом. Арцибашев поставил «Три сестры» как приглашение в дом, где праздник. Все зрители приходили на именины Ирины. Крупные планы персонажей и зрители, простота мизансцен, изящество приема завораживали. В обычных современных одеждах артисты начали первый акт. Но к финалу, надев костюмы своего времени, словно бы удалились достойно в то загадочное прошлое, откуда вдруг так запросто явились. И оставляли всех наедине с вечностью, с памятью о красоте, надежде, о хрупкости жизни. Тогда естественно и неизбежно рождалось мощное чувство сопереживания, боль утраты праздника, печаль о несбывшемся. Если «Три сестры» играли в музее Ермоловой, то в эту историю Прозоровых незримо влетала судьба Ермоловой. Если играли в Ялте в дачке Чехова, печально начинала звучать музыка радости и скорби оппонентов самого писателя и Киплингера.

Так начинался этот нетривиальный разговор о глубине, тайне чувств, важных для любого в любое время. Боль — всегда боль. Страсть — всегда страсть. А одиночество человека всегда существует с одиночеством другого. Чеховская поэтика. И фарсовая, и трагическая методика жизни, где каждый человек — вселенная. Но как нас огрубляет быт, стирает прожорливое время, оползает, рвет. Об этом все спектакли Арцибашева. Это действительно его струна, его владения.

Второй спектакль русской серии — «Месяц в деревне» большинство критиков восприняли как продолжение тем и судеб, открывшихся в «Трех сестрах». Как продолжение разговора о трагическом, точнее трагифарсовом, ощущении жизни; о встрече человека с самим собой; о женщине, впервые открывающей в себе талант любви. Сегодня самые разные режиссеры ставят «Месяц в деревне». Арцибашев в начале 90-х первым почувствовал «время Тургенева», время такого, а не иного сюжета.

— Почему вы выбрали пьесу, кажется, устаревшую, повествовательную? Вас не пугали неизбежные сравнения? Многие помнят эфросовский спектакль с незабываемой Ольгой Яковлевой в роли Натальи Петровны.

— Нет, не пугали. И спектакль Эфроса не повлиял на наш. А сравнения — это же хорошо. Это движение театра. Тургеневская пьеса сегодня, по-

моему, — проверка силы человека, его искренности, его внутреннего богатства. В мире, где азарт, игра, ложь диктуют правила, такая чистая пьеса — бомба, суперэксперимент. Я не новатор в данном случае, а консерватор. Иду за автором. Читал эту пьесу и вдруг понял: все классические пьесы — для молодых. В «Трех сестрах» должны играть молодые. В «Месяце в деревне» Наталья — 29 лет. Дело, разумеется, не только в возрасте. В мироощущении. Как оно изменяется, когда речь идет не о последней любви, а о первой? Вчитываешься в текст и понимаешь — это о добре и зле. Не в отвлеченном смысле, но в конкретном, когда выбор доброго или злого шага зависит не от соседа, а от тебя лично, когда каждый твой, то есть нашей героини, поступок решительно изменяет судьбы родных и близких. Зло так просто. Добро — всегда усилие. Способны ли мы на усилие? Что такое любовь, страсть, зависть, долг, верность? Нет, не банально. Нет, не устарело. Напротив. Выходит в конце века на авансцену, возвращается в театр исповедальностью, искренностью диалога со зрителем.

Думаю, Тургенев — театр яркий, театр страсти и нежности. Эти чувства уж никак не монотонны. Получается как-то само собой, что мы, что-то не досказав в «Трех сестрах», пытаемся досказать в «Месяце в деревне». Тут и познание самих себя, и познание

человека в его глубочайших противоречиях, со всей амплитудой колебаний его между добром и злом, блужданиями в безднах, из которых он то выбирается, то снова в них падает. Драма эта бесконечна. А чем больше в ней амплитуда «сражения», тем более это меня захватывает.

В спектакле «Месяц в деревне», пожалуй, в еще большей степени, нежели в «Трех сестрах», режиссер, очень бережно работая с актерами, соединяет две разные манеры, два театральных стиля. Условно говоря, — стиль эфросовский и стиль любимовский. Практика работы с мастерами не могла пройти бесследно. При этом, что ему прежде всего важна на сцене жизнь человеческого духа, страдания души и плоти, Арцибашев с удовольствием продумывает зрелищную канву спектакля. В этом смысле режиссерская его фантазия, выростая из быта, как-то неспешно оборачивается едва ли не сюрреалистической метафорой. Какая-нибудь обаятельная, но ожившая, извивающаяся простыня в «Месяце в деревне» вдруг открывает вам глубину смысла, упорность и одновременно грубость сцены объяснения в «любви». Игра? Да. Но в чем ее обязательность? Хотя бы в том, что у зрителя остается после спектакля уверенность в легкости актерского умения ладно работать на сцене, быть на уровне и «переживания», и метафоры, условности. Играть в маленькой комнате очень непросто, обживать крохотное прост-

