

Артистический
КРУГЛЫЙ СТОЛ

Когда-то, в эпоху «дорежиссерского театра», кочевали провинциальные актеры, собираемые антрепренером в единую труппу часто на один сезон, а столичные знаменитости приглашались в спектакль на конкретную роль. В наши дни такое тоже случается: вспомним многолетние поездки Веры Васильевой в Тверь, гастрольный выезд Иннокентия Смоктуновского в Таганрог или работы Алексея Петренко...

Мои собеседники — режиссеры, живущие и работающие в Москве. Сергей АРЦИБАШЕВ — художественный руководитель российского государственного «Театра на Покровке», ранее служивший в Театре на Таганке, как и Александр ВИЛЬКИН, ныне также руководитель собственного театра и президент ассоциации культурно-делового сообщества «Вишневый сад» российского отделения Европейского культурного клуба. Феликс БЕРМАН — педагог, режиссер, освоивший около сорока сценических площадок, автор более ста двадцати спектаклей. Одновременно в большей или меньшей степени жизнь их связана и с провинциальным театром. Один только перечень городов говорит об обширной географии их постановок: Петропавловск-Камчатский, Владивосток, Магадан, Хабаровск, Петрозаводск, Омск, Нижний Тагил, Чита, Челябинск, Саранск, Екатеринбург, Томск, Владимир, Орел, Ярославль, Нижний Новгород, Пенза, Тамбов, Киров... Поскольку собрать всех вместе возможности не представилось, то «круглый стол» получился заочным.

Каковы же причины, побуждающие столичного режиссера к работе в провинции? Творческая ли нереализованность, симпатия к определенной труппе или городу, материальные проблемы? И каков главный критерий при отборе предложений? — с этих вопросов начался наш разговор.

Феликс Берман: Причины всегда творческие, материальная сторона — это второе. Для меня очень важна возможность ставить те пьесы, которые я хочу, и так, как я хочу. После окончания ГИТИСа я работал в Литературном театре ВТО, поставил «Четвертого» К. Симонова, где в подтексте был ГУЛАГ, в 1965-м, тоже в Москве — «Блуждающие звезды», в 1966-м — «Аттракционы» у А. Эфроса в «Ленкоме», спектакль «На дне» в Студенческом театре МГУ был решен как мистерия и прошёл всего три раза. Параллельно преподавал. Потом стали появляться предложения на постановки, а дальше срабатывает принцип: чем больше работаешь, тем больше приглашают. И это стало моей жизнью. Конечно, можно было просто преподавать в Москве, но, видимо, это не для меня: моя радость — ставить спектакли, и я счастлив в своей профессии. Могу сказать, что судьба у меня состоялась, а карьера нет. Карьера — то есть регулярная зарплата, выезды за рубеж... — вся эта суета. Мое же преимущество в том, что в основном пьесы предлагаю я и делаю то, что мне в данный момент интересно, не идя на компромисс.

Александр Вилькин: Для меня начало работы в провинции было связано с осложнившимися «взаимоотношениями» с идеологическим отделом горкома, особенно после ряда постановок: «Чайки» в Театре имени Вл. Маяковского, «Усыяшкин шлемоносцев» в ЦТСа, «Птиц нашей молодости» в Рижском тизе. К тому же не нравилось и то, что я был ортодоксальным помощником Юрия Петровича Любимова. Довольно долго я работал на телевидении, радио, но был и неизрасходованный потенциал, который хотелось использовать. А в провинции я поставил более 25—30 спектаклей. Что же касается критерия при отборе предложений, то главное — это материал, а затем уже все остальное.

Сергей Арцибашев: Я ставил спектакли в провинции не потому, что мне что-то запрещали или не получалось в Москве, главное — желание помочь друзьям, я просто откликался на их просьбы. Правда, когда я работал в Театре на Таганке, у меня постоянно была мысль, что я нужен в «своем доме». Далеко не всегда это оправдывалось. Так, два года я вообще отказывался от предложений, но и в своем театре спектаклей не было. И все-таки, несмотря на то, что желание ставить, конечно, существовало, не мог оторваться от «дома». Все отъезды были связаны только с выполнением обязательств перед людьми. Наверное, отсюда и ответное отношение ко мне всегда было очень доброе, и знакомство с

от творческого здоровья труппы, если в театре хорошая, добрая атмосфера, то контакт возникает быстро, и появляется некая культурная ниша, в которой приятно существовать, тогда работа доставляет радость. Что же касается «театральных» и «нетеатральных» городов, то подсознательно я ощущаю разницу, и проявляется это все в той же атмосфере, как внутри театра, так и около него.

— Вы как-то учитываете эту разницу в своей работе?

А. В.: Я могу ее учитывать только при выборе материала. Во всем же остальном ориентируюсь на одного-единственного зрителя — на самого себя, и постоянным критерием остается мой собственный художественный вкус.

— Работа в разных городах, даже непродолжительная во времени, дает, наверное, воз-

бого энтузиазма не наблюдается!

Ф. Б.: Актер дико всего боится. Нас всех так воспитали. Он предпочитает нередко чего не делать, но иметь хо- какую-то стабильность.

— В чем вы видите выход?

Ф. Б.: Нужна борьба, в которой победят сильнейшие. Таков закон конкуренции. Во всем мире все построено на системе работы свободных художников на равных основаниях. Я считаю, что существующая форма нашего театра доживает последние дни. Театр переходит на контрактную систему. Если в Москве есть коммерческие театры, то в провинции выхода нет. Нужны новые формы, как говорил чеховский Треплев, нужны новые люди, которые поставят новые задачи. Нужна новая энергетика, не отрицательная, разрушительная, а созидательная, художественная, творческая.

— Жизнь в целом в столице сегодня, пожалуй, сложнее и тяжелее, чем в провинции, распространяется ли это на театр?

С. А.: Я думаю, что сейчас всем трудно. Но если в городе один-два театра, то им, наверное, полнее и говорить с городскими властями, и найти спонсоров, а в Москве театров очень много.

Ф. Б.: В материальном смысле театр находится в очень тяжелом состоянии. Я считаю, что должна быть изменена форма его существования. Это может быть либо репертуарная система, на которой основывались Малый и МХАТ, либо сборные составы. В Германии, например, деление театров по регионам и обмен гастрольями.

— Обмен гастрольями становится с каждым днем все более проблематичным из-за тех же финансовых трудностей, и, по-моему, самой распространенной остается сегодня лишь фестивальная форма, которая имеет, на мой взгляд, немало преимуществ, в частности, дает возможность людям театра из разных городов собраться вместе, посмотреть спектакли друг друга, и, как говорится, обменяться опытом.

С. А.: Да, эта форма удобна во многих отношениях. Правда, посмотреть что-нибудь часто удается лишь краешком глаза, поскольку, очевидно, опять же из-за финансовых соображений, театр приглашается только на тот определенный срок, когда идет его спектакль, то есть практически в день приезда приходится репетировать, а день отъезда тоже не в счет.

А. В.: То, чем я сейчас занимаюсь, как раз связано с программой серьезной помощи провинциальному театру. Ассоциация культурно-делового сообщества «Вишневый сад» — это неправительственная структура, объединившая представителей европейской интеллигенции, которая ставит своей целью осуществление непрерывных культурно-деловых связей через центры, способные оказывать информационную, финансовую и другую помощь. В связи с новой региональной политикой, вполне возможно, что в тех городах, где понимают необходимость подъема культуры, театрам будет легче, чем в столице. Но для этого нужна выработка определенной реальной деловой концепции. А пока нередко действует принцип: кто успел, тот и съел.

...Итак, взгляд столичных режиссеров на русскую театральную провинцию. Наденно, что несмотря на «заочность» и фрагментарность разговора, он получил достаточно объективным и заинтересованным. Ведь это взгляд людей, знающих проблемы провинциального театра, его достоинства и недостатки не понаслышке, и искренне озабоченных его будущим. Что же касается будущего, осуществляются ли планы, сбываются ли прогнозы — загадывать в наше непредсказуемое время дело неблагодарное.

Заочный «круглый стол» провела
Марина ГАЕВСКАЯ.

Из Керчи в Вологду, из Вологды в Керчь?

провинциальными театрами всегда оставляло самое приятное впечатление. Чувствовалось, что люди ждали, стремились к тому, чтобы отношения были творческие, серьезные, деловые. Я мог приезжать только на 3—4 дня, но все мои задания выполнялись, актеры самостоятельно работали и без меня. Это удивляло и вдохновляло: такая ответственность и умение держать высокий уровень в работе. И я старался работать на том же уровне, что и в Москве. Планка требований всегда оставалась той же, что и здесь, со знакомыми мне актерами.

— Сроки, отпущенные на постановку по приглашению театра, достаточно сжатые. И, наверное, очень трудно за такой короткий период сориентироваться в творческих возможностях труппы, с которой предстоит работать, в уровне подготовленности зрителя и особенностях театральной культуры города. Между тем, очевидно, не случайно существует такое, быть может, условное, но понятие «театральный» и «нетеатральный» город.

С. А.: Я считаю, что определенный критерий должен быть всегда. Качество и уровень работы нужно держать независимо от подготовленности зрителя. С актерами, по крайней мере с теми, с кем предстоит работать, я, конечно, по возможности, стараюсь познакомиться: посмотреть в спектаклях или хотя бы побеседовать. Но у меня всегда присутствует такая, может быть, утопическая вера в то, что в каждом актере можно что-то открыть, что каждый талантлив, и, если есть желание, то все могут сделать что-то интересное, хотя уровень таланта, разумеется, у всех разный.

Ф. Б.: Я ставлю спектакли быстро, не более, чем полтора месяца на постановку, и работаю везде так, как могу, как работаю в Москве. Отбор больше касается репертуара. На периферии любят, например, ретростиль. А сейчас, по-моему, везде нужны вечные темы: любовь, смерть, материнство, предательство... Конечно, есть «театральные» города и есть не очень. Например, в таких, как Челябинск, Омск, Хабаровск, Петрозаводск... публика воспитана, и для нее выход в театр — это праздник, то есть так, как и должно быть. В других — иначе, и чаще всего в городах, близких к Москве.

А. В.: Сроки действительно очень небольшие. Все зависит

от возможности почувствовать, чем живет сегодня русский провинциальный театр, происходит ли в нем какие-то изменения, словом, попробовать представить некий его обобщенный портрет.

А. В.: Обобщать сложно, просто есть «живые» театры, с хорошо налаженной организацией труда, и есть театры, в независимости от того, столичные они или провинциальные, где этот процесс не налажен, и тогда особенно этап выпуска спектакля становится мучительным, конфликтным, что отнюдь не помогает созданию праздничной атмосферы.

С. А.: Мне кажется, что у работающих в провинции невольно присутствует какой-то комплекс, который, очевидно, был бы и у меня, если бы я жил там постоянно. Как у нас, в Москве, есть критерий — заграница, так в провинции — Москва. Не осознание своей независимости, нужности своего труда, а постоянное, быть может, неосознанное внутреннее стремление показаться в Москве. Нет ощущения покоя. Все время желание узнать: а понравится ли в Москве, а что напишут московские критики, а не переведут ли на работу в Москву?

— Довольно долго в русском провинциальном театре основным был принцип: «из Керчи в Вологду, из Вологды в Керчь». То есть актер все время как бы был в движении — из театра в театр. Сегодня также возникают порой разговоры и споры о преимуществах и недостатках подобного способа театрального существования, о возможности его возрождения.

Ф. Б.: Я считаю такой принцип оптимальным. Так было всегда, это норма. Человек, сорок лет сидящий в одном театре, не может показать ничего нового, кроме надоевших штампов. Хотя штампы тоже, разумеется, бывают разными, их может быть три, а может быть сто. Но все равно, артист должен удивлять, нельзя, чтобы к нему привыкли. У актера постоянно должно быть «чуждое настроение», а иначе он просто стареет на глазах у публики, не давая ей ничего нового.

— А вы говорили об этом актерам?

Ф. Б.: Говорил.

— И какова их реакция?

Ф. Б.: Соглашались, теоретически, но за чужими никто не хватался.

— Значит, на практике осо-