

УДИВИТЕЛЬНО, как меняются театры. Еще недавно на вывеску Театра имени Гоголя смотрели с чувством, которое трудно выразить, но можно определить и как сострадание, и как жалость, и как отчаяние, и как скуку. Все было просто — много лет театр был едва ли не самым худшим в Москве, и то, что он расположен возле Курского вокзала, казалось ехидством судьбы.

Сегодня вывеска этого театра означает совсем другое — надежду. В театр пришел известный режиссер Сергей Иванович Яшин.

— Вы недавно поставили спектакль «Легенда о счастье без конца» по пьесе Гленцдорфа. Что будет еще?

— «Печальные победы» Александра Володина, «Панночка» Нины Садур, пьеса Алексея Шипенко «Смерть Ван Халена» — уникальнейшая пьеса! Про эту часть жизни не писали никогда. И мы начали ставить «После грехопадения» Артура Миллера.

— У вас в репертуаре много именно современных пьес, и мне видится в этом ваше большое преимущество, потому что сейчас все кинулись делать инсценировки «Печального детектива» и «Детей Арбата», а уже давно витало в воздухе — и Самуил Алешин высказал это, — характер нельзя вылепить из разбросанного по персонажам авторского текста.

— Конечно. Ведь просто ставить классику, мотивируя это тем, что «классика всегда современна», и тому подобной «эпипой», нельзя. Классика станет современной, только пройдя через душу художника, нельзя ставить по умозрительной тезе. Я читаю, но не нахожу себя в той степени в этой прекрасной литературе, в какой это требуется. И поэтому я спешу скорей поставить появляющиеся пьесы.

— Спектакль «Легенда о счастье без конца» оставляет такое ощущение, что вы полностью заменили классический театр, и самый дух творчества здесь.

— В спектакле нет ни одного приглашенного со стороны! Это все те ребята, которые работают в театре и с которыми, в общем-то, связаны надежда и какой-то путь. А поскольку это дело кропотливое — постановка мюзикла, — то понадобился год. И это еще полдела, потому что спектакль, поставив, надо держать. А это дело трудное. В драматическом деле очень много приблизительного и нет определенных каких-то жестких условий. И это ведет к какой-то общей растренированности. Я ведь уже преподаю четырнадцать лет на том же курсе, который закончил у Андрея Александровича Гончарова, ставил в разных театрах, ставил и в Москве, и в БДТ, там особый случай... Но в основном, конечно, актеры «еленины и нелюбопытны». И не то чтобы люди не хотели... Произошло это, когда театр стал работой, это перестало быть служением, а ведь театр неотделим от жизни. Девальвация этики, культуры, девальвация профессиональных, технических навыков, девальвация дисциплины — все это отражается на жизни театра так же, как и в любом деле.

— Но вы тем не менее ухитрились сделать праздник жизни на сцене.

— Да, нам очень этого хотелось, ведь мы живем буднично, серо — в общем то масштабе. Ну мы там счастливые люди, занимаемся любимым делом, а ведь в основной массе — ничего. Телевизор и водка. И как жизнь скучна! А ведь зачем-то мы рождались, матери, когда нас рожали, говорили, что звезда родилась. И куда же она потом девается, эта звезда?

— А вот тема «легенды» — не то чтобы она была у нас запрещенной, но, казалось бы, что такое? Какие-то интимные отношения, секс, чувство — это вроде бы не очень прилично. Любовь — да, но это нечто такое, абстрактное понятие. А ведь это же противоестественно!

— Ваше кредо в театре?

— Театр — это ведь не один спектакль и не два. Театр — система взаимоотношений со зрителем, с миром, с жизнью. И поэтому мы стараемся сейчас так наши усилия распределить, чтобы ставить настоящую, на наш взгляд, драматургию, настоящую литературу. Репертуар — только свой, пьесы не должны иметь аналогов в других театрах. Может быть, даже не очень модный репертуар хотелось бы иметь. Меня прежде всего волновали и волнуют тема и угол зрения автора, когда речь идет о системе всей жизни, где существуют Долг и определенные установочные вбитые категории и невозможность завернуть за угол. Вот почему я поставил Гленцдорфа. Человек хочет бросить, покинуть сработавшую систему,

и она этого ему никогда не простит, захочет вернуть его назад. А за нами должно быть человеческое право свернуть за угол, иначе это бессмысленное, иначе это тоталитарное, маоистское, сталинское, какое угодно — казарменное существование! В чем хотите можно найти это право — в любви, в любом другом проявлении человеческого бытия. Мы должны, должны иметь возможность соскочить с подножки и пойти совершенно в другом направлении.

Вот это меня очень беспокоит, хотя я сам житейски человек традиционного склада, приверженец определенной линии, для меня свернуть за угол — целая проблема.

— Сергей Иванович, вы пришли в уже сложившийся театр, что труднее, чем создать новый. Какие у вас отношения с труппой, с постановочной частью? Вот ведь Бориса Морозова «сели» в Пушкинском, я уж не говорю о чудовищном и немислимом отношении к Анатолию Васильевичу Эфросу в Театре на Таганке, что навсегда покрыло труппу позором.

— Да, это в театральном деле часто бывает. Знаете, когда мне в частной беседе предложили это, я сказал: «Куда, в Театр Гоголя? Никогда. Ни под каким видом!». А потом мне пришла в голову мысль о том, что театр находится в некоей странной позиции после ухода Бориса Гавриловича Голубовского. И это, может быть, и неплохо. Мне бы не хотелось «поливать» его, потому что я сейчас в нем, но что было, то было... Я был в Ленинграде, ставил в БДТ и спросил совета у Георгия Александровича, который сказал, что это-то и хорошо, что театр не в первых рядах, что, может быть, и падать ему дальше некуда, любой шаг будет шагом вперед. И тогда я согласился. Большая часть труппы была за меня и предпосылка мою кандидатуру другим. Мой приход и желание были искренни, видит бог. Дальше все решит работа. Может быть, я и не сумею, может быть, это не мое. Всякое может быть. И я хочу — чувствуйте повторение темы? — оставить за собой право самому решить этот вопрос. Если у нас не возникнет движения в познании друг друга, не возникнет желания каждое утро встречаться, если так не будет происходить, то я уйду сам, не дожидаясь никаких собраний, голосований. Жизнь слишком коротка, чтобы держаться за кресло.

— Последним спектаклем Эфроса на Малой Бронной был «Директор театров», который стал необычайно значимым еще и вследствие его собственного опыта, опыта печального и впоследствии трагического. Как вы оцениваете роль директора в театре? Ведь это очень большая и не так уж часто поднимаемая у нас проблема.

— В профессиональной среде говорится об этом очень часто. Особенно это важно для периферийных театров, когда туда попадают обычные функционеры, которые даже не любят театр! Сами взаимоотношения, конечно, бывают довольно сложными, и вопрос это очень трудный. Каждый случай имеет свою конкретность. Я и директор нашего театра Игорь Сиренко давно друг друга знаем. Он был когда-то актером в Театре имени Маяковского, потом директором в Театре имени Пушкина, где я ставил, так что мы пошли на этот альянс сознательно. И мы, как мне кажется, любим наше дело больше, чем наши с ним взаимоотношения и выяснения, кто из нас главнее.

— Как не возникает вопрос о лидере в отношении Театра имени Маяковского. А вот про Театр имени Моссовета все знают — главный там директор, поэтому уже который год нет хороших спектаклей.

— Доказательством лидерства являются спектакли. А вот право быть откровенным друг с другом у нас есть. И мы слышим друг друга... Хотя дело это живое, а характеры наши разные.

— Сейчас очень много разговоров о переходе к системе антрепризы, актеры все это крайне болезненно переживают. Но, с другой стороны, до антрепризы и сбора труппы на один спектакль еще далеко, а вот изменения в ней с приходом нового режиссера неизбежны.

— Труппа должна обновляться, но этот процесс должен быть естественным, я не сторонник топора. Это не значит, конечно, что я одинаково ко всем отношусь, но ведь можно и с алебардой талантливо стоять. Преданность театру и подвижность — вот критерий.

Мы должны познакомиться, поработать — я ведь пришел в новый для себя театр. Это не значит, конечно, что каждый должен сыграть со мной Гамлета. Но все это — дело одного и даже не двух сезонов. Поэтому топором не махал, но... Ушли восемь человек. И среди них арти-

— Вы очень много работали с Гончаровым. О нем ходят легенды. О нем говорят, что личность это необычайно противоречивая, некий владыка, говоря без обиняков — царь, самодержец. Что он за человек?

— Эта тема заслуживает отдельной беседы. Андрей Александрович мой учитель, мой любимый учитель и человечески, и

ду, смотрел, имел представление о нем как о режиссере, помню его грандиозный спектакль «Жив человек» по Максиму. Но как-то особой симпатии не испытывал. Ну было интересно... Но в это же время был Эфрос, в это время Львов-Анохин в Театре имени Станиславского творил чудеса, а это время был «Современник» с Ефремовым, и Гончаров был как бы в тени. А когда я попал к нему на курс в 69-м году и когда я начал у него учиться, то мне был раскрыт просто целый мир и в плане его понимания, чем театр должен заниматься, и что является предметом исследования театра, и что такое театр, и что такое жизнь, и как они соотносятся... А как Гончаров умеет помочь научиться «системе», которая является грандиозным подспорьем, потому что Станиславский ничего не придумал, он просто классифицировал. Гончаров этим владеет изумительно, я не знаю ни одного мастера сегодня, кто бы умел, предмет был, интересен был в размышлениях об этом.

При этом Гончаров мощная личность, он может кому-то и не нравиться. Он очень разный, но человек по натуре своей очень добрый, и он готов на многое! При этом он бывает удивительно невыдержан, он может обидеть самого близкого, он может такое слово сказать, да еще при студентах и при актерах... Есть много сложностей в его характере. Но то, чем он владеет, с какой жадностью и желанием он готов своими познаниями, полученными в результате практики и общения с учителями, делиться... А я только лишь с Ефремовым лично не знаком. И Эфроса я довольно долгое время знал и имел счастье с ним и встречаться, и размышлять, и разговаривать. Я ставил в БДТ, много беседовал с Георгием Александровичем. Это все удивительные люди. Но Гончаров... он отличается некоей щедростью вкупе, он не задумывается о том, что перед ним может быть и не столь одаренный человек, в кого он сумеет заронить и в ком это взойдет. Это ему даже неважно, его самоотверженность уникальна! Хотя я с 69-го года из тех его учеников, кто с ним неразрывно связан, остался, быть может, практически один. Я не беру актеров, труппу театра. А вот ученики... Но просто так получилось, и я эту связь с ним ценю.

— А ваш репетиционный метод каков? Вы ведь человек очень эмоциональный и в прошлом актер, что неизбежно накладывает отпечаток на методы работы.

— Режиссер ведь, как бы это выспренно ни звучало, каждый день должен вырывать сердце у себя и звать куда-то людей. И если его что-то в жизни будоражит, то он должен стремиться найти себе в жизни союзников. И когда ставишь про то, что знаешь — а в идеале именно так надо бы работать, — то подключается твой психофизический аппарат и уже я готов и заплакать, и засмеяться вместе с актером... Поэтому я эмоционален. Эмоционален в силу особенностей моего организма. Есть и другие режиссеры. А я так был приучен, и это совпадало с моей душой. Я понимаю, что наверняка надо бы потише, надо бы увлечь мыслью, сказать так, чтобы всех проняло, — но я не очень этим одарен. И слов не хватает, хочется передать ощущение через физическое самочувствие. У каждого режиссера есть диапазон выразительных средств и заразительности. Свое амплуа, как у артиста. И это все надо понимать, знать и уметь пользоваться. Режиссер должен нащупать свой голос, определить диапазон звучания. И все тридцать восемь спектаклей, которые я поставил за пятнадцать лет, — они только и были поисками себя, своей интонации.

— Вы так много ставили?

— Чего я только не ставил! Не по призыву — по своей воле. Я ставил «Гибель эскадры» в Центральном детском театре и там же «Кошкин дом» — и мне это хотелось поставить даже не столько для детей, сколько для самого себя. Известен знаменитый парадокс Феллини: «Даже если я буду снимать фильм из жизни рыб, то он будет автобиографичен». Это грандиозная мысль, и в этом вся наша профессия. Он придумал афоризм, а суть придумал не он, ее придумала жизнь.

— В разговоре о теме, которую исповедует главный режиссер, неизбежен вопрос о других режиссерах в театре.

— Обязательно должна быть близость мироощущений и сопереживания драматургии, которую мы выбираем. Ведь «делать» театр — это прежде всего значит «делать» репертуар. Мы должны размышлять, какую со своей колокольни каждый, про какую-то близкую, разную по выражению, по форме, по занятости актеров (это может быть и камерный спектакль, и мюзиклом), но ТЕМУ. Можно, конечно, пригласить бойкого режиссера, я не ревную, но как-то... Черт его знает. Лучше потихоньку.

— А что вы делаете, если на ваш эмоциональный призыв актер не откликается?

— Но ведь распределение ролей уже есть решение спектакля. Прежде чем их распределять, надо понять, про что ты ставишь. Если ты ставишь про одно, то Хлестакова должен играть артист Скворцов, а если про другое, то его будет играть артист Виноградов. Распределение ролей — это уже замысел, уже тенденция. Когда говорят, кто играет, то уже понятно: понт это или искусство.

— А резко отрицательные чувства по отношению к актеру у вас бывают?

— Бывают, когда не знаешь его.

— Если знаешь, и все равно?

— Тогда на ключевые роли стараешься не брать. Но бывает просто плохой характер у одареннейших людей. С чем-то можно мириться. Броневой: настолько богат человек! У нас с ним возникали сложности, но мы тем не менее работали. И работали с удовольствием.

— А с крупными актерами как работать? Когда давит авторитет и грозды званий, премий, титулов актера... Вот если бы вам установить невозможную задачу — поставить спектакль со Станиславским в главной роли. Первая ваша мысль по этому поводу какой бы была?

— Мое убеждение: самая наигромкая величина (если она не в маразме), если он действительно настоящий актер, то он не дурак. И он понимает, что сидишь за столиком напротив, пусть птенец, пусть милого не понимает, но он твоё зеркало. И обычно с настоящими артистами обязательно найдешь общий язык. И в них есть удивительная гоистическая жадность, они не пройдут мимо, они обязательно увидят. Они дети, артисты, а большие артисты — большие дети. Они могут быть вздорными, взбалмошными, вредными, жадными, могут не любить блондинов, но они реагируют на правду совершенно однозначно. Поэтому, если у тебя есть что им сказать про себя — не про них, они знают много больше тебя о жизни! — они откроются. Конечно, если ты достаточно профессионален и знаешь, как делать табуретку, простенькую, что бы только можно было сидеть. А потом вдруг ты делаешь такой ТАБУРЕТ, что с него можно будет вдруг обозреть мир! Другое дело, что вид может быть и не табурета, но сидеть на нем будет можно, это его сверхзадача и сиюзное действие.

— Пример, который сейчас у всех на устах: Татьяна Дорониная. Ведь большая артистка, спору нет, но только Гончаров и Товстоногов могли удерживать эту шаровую молнию и в ту цель, в которую они хотели, весь ее заряд направляли.

— Когда у артиста начинается момент саморазрушения, то это его трагедия. Как только артист думает, что ему не нужен режиссер, это означает его гибель. Это то, против чего восставал Станиславский. Конечно, режиссеры бывают разными, но великие актеры обычно имеют возможность выбора.

— У нас очень мало говорится о межатеральной ситуации в Москве, которая существует. Существуют отношения и между людьми, и между идеями.

— Столько пишут замечательных искренних статей многие замечательные критики! И так они во многом правы, и я солидарен с ними в их пафосе: надо работать, пусть неблизка награда, пусть неблизок успех, но надо что-то делать!.. Но у меня такое ощущение, что они все являются служителями определенных режиссеров и ситуаций. Что в большинстве своем их слова расходятся с конкретными поступками. У них есть какое-то нелюбопытство. Ну приди, посмотри, скажи: «Пришел Яшин, и хуже стало!». Я не боюсь, про меня много хорошего писали. Но... Есть скандал — и сразу все туда, в систему модных явлений, которые и достойны, наверное, этого. Но уже анекдоты составляют — хватит, пожалуй? Или — сугубо профессиональные разговоры, что вообще смешно. Вся критика сосредоточилась в СТД, там идут кровопролитные бои, чего-то сравнивается, но в отрыве от реальности. В театры не ходят. Куда-то все ездят, и это счастье, что можно ездить! Но процесс-то у нас какие-то идут, идут, и в них надо разбираться. Я не могу сказать, что существует «заговор молчания» — это мне не по чину, но равнодушие есть.

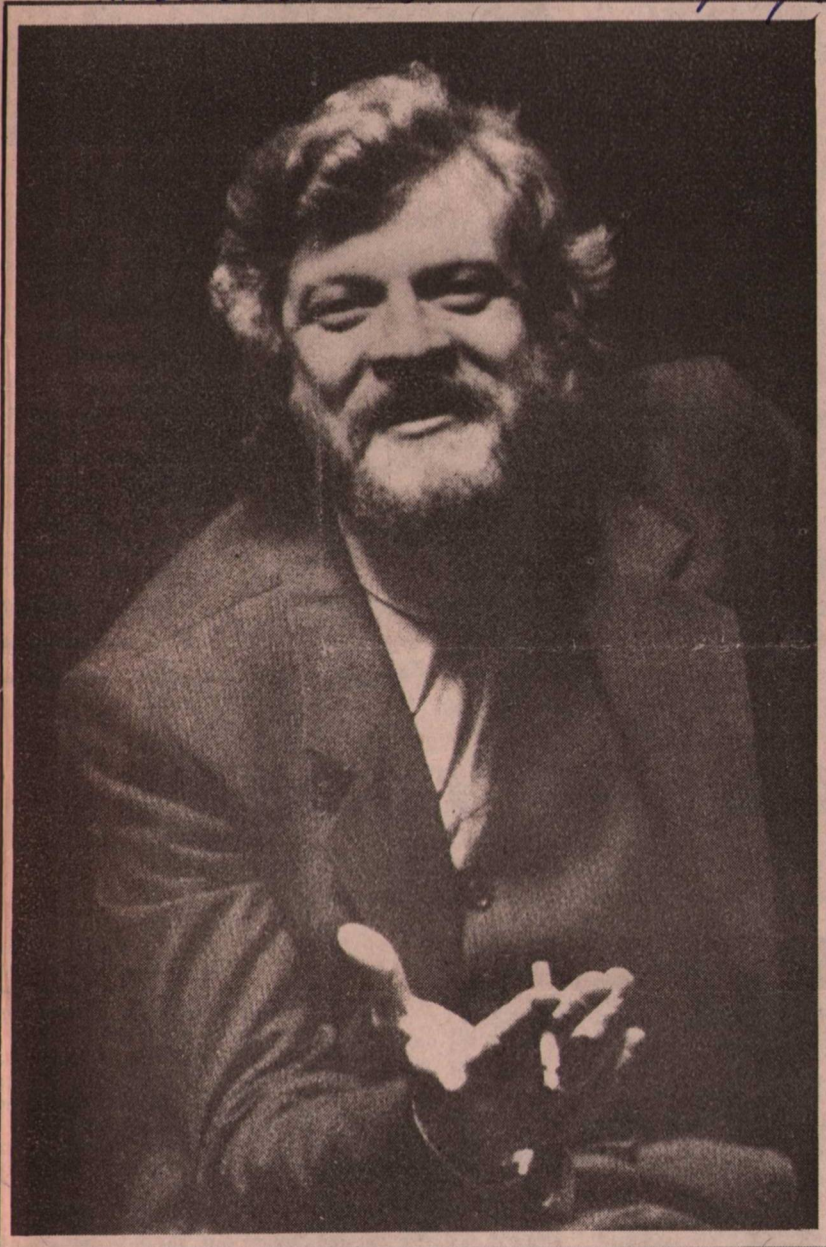
— В моде авангард...

— Я сторонник другого подхода. Театр — это дело плебейское. Это кино можно снять в расчете, что поймут через 20 лет. А театр — это только сейчас.

Беседу вел Иван ПОДШИВАЛОВ.

КУДА ИСЧЕЗАЕТ ЗВЕЗДА

Мск. корреспондент - 1989 - 26 февр



Режиссер Сергей ЯШИН:

«Человек должен иметь право свернуть!..»

сты, которые тут были очень долгие годы. И никто не мог понять: как ему — мне! — удалось, чтобы этот артист ушел. А никак не удалось — они просто чувствовали. А я взял десять человек — молодежь.

Но, знаете, я еще ведь приверженец театра-семьи. Это сегодня не то что выглядит романтизмом, а впрямую граничит с идиотизмом. Но мне упрямо кажется, что в принципе театр — это семья, где есть свои дальние и близкие родственники, есть папы и мамы, любимчики, блудные дети. И перевод на западную систему ангажементов и контрактов для меня лично мало подходит.

творчески, я его люблю. Это мой отец. У меня могут быть разные периоды отношений с отцом, но духовное родство мое с Гончаровым не подвержено сиюминутности и не зависит от каких-то проявлений моих ли, его ли.

— А история со спектаклем «Завтра была война»?

— А никакой истории и не было. Просто сначала был дипломный спектакль курса, который я поставил, а потом спектакль Театра имени Маяковского, который поставил Андрей Александрович. Это совершенно разные вещи. Все это обросло слухами, поскольку представляет из себя превосходный повод для сплетен.

Я попал к Гончарову совершенно случайно, когда работал, окончив Ярославское театральное училище, актером, работал в Новосибирске, приезжал в Моск-