

19. Государство не может везти нас на заливке

Сегодня в Театре У Никитских ворот под руководством Марка Розовского отмечают не только Международный день театра, но и свой собственный юбилей — 20 лет. Создание и формирование этого коллектива пришлось на нелегкие времена, поименованные “эпохой перемен”, в которую, как известно, восточные мудрецы своим близким жить не рекомендуют. А вот детище Розовского не только выжило, но и весьма прочно укоренилось в столичном театральном ландшафте. Создано более 80 спектаклей, значительная часть которых стала долгожителями, сложилась труппа, возникла репутация, есть собственное здание в самом центре Москвы с перспективой его модернизации. Проблем, впрочем, тоже хватает. С блоком премьерных спектаклей мы познакомим наших читателей в следующих номерах. Сегодня же “герой дня” — бессменный художественный руководитель коллектива Марк РОЗОВСКИЙ.

— Наш театр прошел весь путь, который должен пройти каждый коллектив, рожденный практически из ничего. Ведь сначала мы имели статус обыкновенного драмкружка с участием актеров-любителей. Помню, в 1983 году из 200 человек, пришедших “с улицы”, я отобрал пятьдесят. Сегодня из того, первого состава осталось около десяти актеров.

— Но на профессиональный уровень ваш коллектив вышел достаточно быстро?

— Да, уже с 1 января 1986 года он из самодеятельного перешел в ранг театра-студии, действующей на полном хозрасчете. Нам повезло, что в тот момент началась перестройка. И мне вместе с другими коллегами удалось пробить создание четырех новых театров. Именно пробить, потому что, несмотря на начавшееся освобождение общественного сознания, партийно-советская система тогда еще никуда не делась. И новые театры в течение многих лет не возникали.

— Как же вы практически на пустом месте вписались в модное тогда слово “хозрасчет”?

— С трудом, потому что это значило, что мы ни рубля от государства не получали в качестве дотации. Приходилось учиться правильно и грамотно вести дело. Хотя, конечно, было много издержек и компромиссов. Поначалу мы играли 650 спектаклей в сезон. К счастью, в то время существовал огромный общественный интерес к новым театрам и, в частности, к нашему. Мы показывали спектакли в тысячных залах и собирали аншлаги. Объездили всю страну, зачастую играя по три спектакля в день. Потом у нас появились помещение и право самим распределять средства, которые мы зарабо-

тавали. Здесь я хочу добрым словом помянуть Туманова, в то время известного “кооперативщика”, занимавшегося строительством. Он был другом Владимира Высоцкого, а в нашем репертуаре имелся спектакль “Концерт Высоцкого в НИИ” и готовился “Роман о девочках”. Туманов нам реально помог, по-меценатски тихо. Он послал своих рабочих, которые колупались здесь с утра до вечера и практически перестроили для нас бывшую огромную коммуналку в театральное помещение.

— К слову, весьма тесное. Хотя, наверное, надо благодарить судьбу и за это?

— Да, все наши 80 с лишним спектаклей созданы в отсутствие репетиционного зала. Мы работали на сцене и в фойе, многое рождалось на подоконниках и в коридорах. Простите за подробность, но в театре нет туалетов для артистов. Так вот мы мучались, хотя работали всегда очень напряженно.

— Сейчас, как известно, появилась реальная перспектива расширить это помещение.

— Мы имеем постановление Правительства Москвы, которое называется “О развитии Театра У Никитских ворот”. Сейчас вовсю идет реконструкция прилегающих к нынешнему помещений, они опять же перестраиваются под театр. Появится новый зал как минимум на 250 мест. Притом за нами останутся и старый. Так что, если все будет нормально с целевым финансированием и я доживу до окончания реконструкции, думаю, у нас начнется совершенно новая жизнь, связанная с другими условиями для творчества.

— Как вы относитесь к вынужденной камерности своего театра?



М. Розовский

— Наш театр маленький, да удаленный. Вообще, я с большим скепсисом отношусь к слову “камерный”. Когда стали появляться малые сцены, многие художники, да и критики создали им определенный имидж. Считается, что маленькая сцена требует только камерного театрального изъяснения. По-моему, это не совсем правильно. Да, у нас действительно есть камерные спектакли, чисто актерские, психологические, требующие интимного контакта со зрителем. Но при этом с большим успехом здесь же идут и зрелищные вещи, мюзиклы. Да, у нас есть свои технологические секреты их постановки.

— Как вы относитесь к вынужденной камерности своего театра?

Я вообще считаю — это сцена должна быть большой, а зал — маленьким. Невозможно играть, например, Чехова в тысячных залах. Сегодня контактность совершенно другая, психологический зрительский феномен в наше время изменился.

— Создавая новый театр, вы держали в уме какую-то оригинальную идею, “концепцию”?

— Я не люблю манифестировать и считаю, что наше дело практическое. И тем не менее три направления нашей работы, или, как говорят, репертуарной политики, я могу выделить. Каждое из них связано с актерской школой. Ведь передо мной стояла задача не просто поставить тот или иной спектакль, а развивать труппу, воспитывать ее. Я же брал актеров

со стороны, с улицы, из ниоткуда. Поэтому одновременно решалась как внутренняя эстетическая задача конкретного спектакля, так и внешняя, стратегическая. Я понимал: чтобы стать настоящим театром; нужна труппа. Нужно было найти способ создания этой коллекции. Ее экземпляры я сам же и пытался гранить, превращая “камни” в нечто более ценное, если не сказать, драгоценное.

Во-первых, это сугубо психологический театр: Чехов, Олби. На этих спектаклях прежде всего выковылаивалась актерская труппа. Я считаю, что психологизм — пик театральной сложности, а это направление для меня является главным.

Во-вторых, так называемые “шампанские зрелища” — мюзиклы и музыкальные спектакли. Их задача — освободить актера, заставить его импровизировать. И артисты, прошедшие эту школу, как ни странно, совершенно по-другому начинали смотреть в психологической пьесе.

Третье направление тоже изначально культивировалось в нашем театре. Это то, что мы называем авангардом. Не тот невыстраданный авангард, которым сегодня многие увлечены, но Кафка, Ионеско, Пинтер и другие. Здесь мы осваивали форму. Работали с иностранными режиссерами. Мы все-таки очень сильно были погружены в театральный “советизм”, а хотелось раскрывать глаза, познакомиться с тем, чем богат зарубежный театр, чему-то и поучиться.

Хотя, конечно, начинался этот театр как авторский. У меня в советские времена накопилось некоторое количество пьес, которые валялись в столе. Мне, безусловно, хотелось их поставить. Не потому что я жаждал самоутвердиться в обязательном порядке, просто это мне было ближе и легче. И, кроме того, мне казалось, что те чисто театральные идеи, которые там были заложены, будут чрезвычайно интересны обществу. Так оно, собственно, и случилось.

— Результат репертуарно-педагогической политики сегодня вас удовлетворяет?

— Я говорю: в нашем театре нет звезд, зато есть мастера. Сегодня я имею право на такое высказывание. Но эти мастера появились не сразу. Пройдя через нашу репертуарную политику, они получили школу, причем весьма разнообразную. Когда мы беремся за музыкальный спектакль, все поражаются. За психологический — те же актеры выражают себя в достаточной степени мощно и

глубоко. Беремся за авангард, и выясняется, что и этот стиль нам по зубам. Вот именно это я считаю нашей главной целью и, может быть, каким-то достижением моим.

— В 1991 году статус Театра У Никитских ворот вновь изменился — театр стал государственным. Как это на нем отразилось?

— Это был самый трудный период. Кажется, мы должны были закрыться. Какой хозрасчет, когда цены выросли в тысячи раз? Пустые полки, а тут какой-то новый театр учреждается. Тем не менее даже в это голодное время мы имели полные залы. Это, между прочим, повод для социологических исследований. Безусловно, мы прежде всего благодарны своему зрителю, который нас не бросил. Мы бы рухнули давным-давно, если бы не этот зрительский интерес.

В общем, в 1991 году меня вызвали в Комитет по культуре Москвы и сказали: эксперимент удался. И он ведь действительно удался. Мы уже доказали, что театр есть. И власть поняла, что к нам стоит внимательно отнестись. Вот нас и сделали дотационным театром. И сегодня мы — государственный театр, со всеми достоинствами и бедами, из этого положения вытекающими.

— В чем же основная беда?

— Сегодня мы опять стоим на пороге жуткого кризиса. С одной стороны, это кризис роста, с другой — рост кризиса. Это испытывают все. Быть государственным театром — значит быть бедным и зависимым. И хотя мы творим в бесцензурном пространстве, но остаемся в старой распределительной системе. Пока к нам хорошо относятся. Но не дай Бог, в стране что-то произойдет или это отношение изменится.

Я думаю: еще лет десять — и эта система если не рухнет, то переродится. Ведь сегодня каждый театр и театрик придумывают себе что-то этакое, чтобы в этих новых условиях выжить. Какое-то преображение театра обязательно состоится. Я его уже ощущаю. Это видно и на примере МХАТа, который сочетает антрепризные методы работы с постоянной труппой. Мы не можем сегодня рассчитывать только на государство. Оно у нас бедное. Оно не в силах подсадить себе на заливку 700 с лишним российских театров.

— Практически каждый руководитель театра, с которым довелось беседовать в последнее время, в этот момент начинает говорить о законодательстве.

— Так ведь вся проблема в том и состоит, что до сих пор нет закона о театре, закона о меценатстве. Я считаю, что они должны быть приняты в едином пакете. Только в этом случае 700 театров, и наш том числе, смогут зажить по-другому.

Вы знаете, как бедствуют артисты? Им иногда стакан чаю не на что выпить. А ведь любая актриса должна иметь не только красивое платье, но, извините, и хорошее белье, и качественную косметику. И хорошее настроение в связи с этим. Всего этого театр сегодня, к сожалению, в полной мере дать не может. Выживут, может быть, сильнейшие. Но сильнейшие не в искусстве, а за счет каких-то не всегда чистоплотных действий. Вот в чем главная опасность. Вот какая разрушительная система.

Сегодня одна из самых страшных вещей — это искушение. Если театр не может обеспечить артисту достойную жизнь, то его обязательно соблазнит что-то другое. И как в этих условиях содержать театр-ансамбль, театр-дом, где одна индивидуальность подогнана под другую? Артист не приходит на репетицию, потому что у него в это время другая работа. Раньше мы говорили “халтура”, а теперь — “работа”, потому что он должен кормить семью. А я не в силах всех прокормить, или для этого нужно отстаивать производство. Но как только это случится, в театре начнется распад. Возникнут интриги, озлобленность. Но разрушение можно подавить только созиданием.

— Марк Григорьевич, мне вот почему-то наивно кажется, что эти проблемы вскоре начнут решаться. Именно потому, что они общие. А молодежь по-прежнему идет в ваш театр?

— Да, я сейчас собрал компанию из молодых актеров, существенно освежил труппу. Не потому что боюсь театральной “дедовщины”, просто я действительно вижу в этих молодых ребятах совершенно удивительные дарования. Хотя совсем недавно наблюдался абсолютный упадок среди молодых артистов. Пять лет назад я в ужас приходил: показывались бездарь за бездарью. А сейчас — талант за талантом. И их-то нужно немедленно погружать в новую работу, потому что они — будущее нашего театра. По крайней мере, на следующие 20 лет.

Беседу вела Ирина ЛЕОНИДОВА
Фото Михаила ГУТЕРМАНА