

Семин Роман

02.03.03

РОМАН САМГИН:

Сцена дрейфует в сторону актерской вольницы

Культура. - 2005. - 2 марта. - с. 11

Роман Самгин — один из талантливых представителей нового режиссерского поколения. Быть может, он еще не успел обзавестись собственным "брендом", подобно Кириллу Серебренникову или Нине Чусовой. Его имя менее раскручено и в силу характера самого режиссера, не склонного к самопиару, и по причине того, что он сегодня работает в менее "модных" театрах. Хотя начинал в Ленкоме, будучи учеником Марка Захарова. На его счету спектакли "Город миллионеров" (совместная работа с Мастером) и "Укрощение укротителей". После этого он работал в Театре на Малой Бронной, в санкт-петербургском Театре комедии, в различных антрепризах. Ставил преимущественно комедийный репертуар, хотя и достаточно высокого уровня — Б. Нушича, Э. Де Филиппо, Д. Флетчера, О. Уайльда, Э. Ионеско, Р. Куни. Его последняя работа — "Веселая жизнь и грустная смерть французской артистки Адриенны Лекуврер" в Театре на Малой Бронной вызвала интерес, и критические разногласия.

— Роман, нынешние молодые режиссеры — представители различных театральных школ: Фоменко, Хейфеца, Гончарова. Вы — ученик Марка Захарова. В чем, по-вашему, отличительные особенности его школы?

— Я думаю, в первую очередь его ученики объединены тем, что привыкли заботиться о том, чтобы большой зрительный зал был заполнен публикой. Для Марка Анатольевича это очень существенный момент. Сейчас-то я, конечно, повзрослев и набравшись опыта, понимаю, что на самом деле это для успеха, особенно у критики, вероятно, не самое главное. Но так как это впитано, что называется, с молоком матери, я уже ничего не могу с собой поделать. Кстати, другие его ученики — тоже. Когда я выбираю материал для будущей постановки, моя первая мысль: удержит ли это внимание достаточно большого количества публики? В этом, наверное, главное отличие захаровского воспитания.

— Часто ли вам в таком случае приходится идти на компромисс с собственными режиссерскими желаниями?

— У меня сформировался своеобразный механизм разделения. Я преподаю в РАТИ на курсе Марка Захарова. И если изначально понимаю, что интересующий меня материал не соберет много зрителей, я делаю его со студентами в маленьком пространстве. В РАТИ у меня есть возможность реализации своих "артахусных" потребностей.

— Что это за материал?

— Например, пьеса Гольдони "Война", которая ставится крайне редко. Очень странная пьеса, не похожая на произведения привычного нам Гольдони, — без сюжета, нежная, с сегодняшней темой. Делал "Бешенные деньги" Островского, "Царскую невесту" Мая, знакомую нам только по опере Римского-Корсакова. Сейчас вот начну одну современную пьесу.

— Отличаются ли нынешние студенты от начинающих режиссеров вашего поколения?

— Конечно, отличаются. Я окончил ГИТИС в 1996 году и сразу же начал там преподавать. С тех пор уже было три набора. Я ощущаю, что драматический театр становится все менее престижным видом деятельности. Большинство здравомыслящих молодых людей стремятся приобрести

профессию юриста, экономиста. А к нам приходят учиться те, кто уже очень любит театр. Но и они настроены pragmatically: прийти в вуз, получить какой-то свод конкретных реальных правил, чтобы потом применять их в профессии.

— Они собираются всерьез заниматься именно театральной режиссурой?

— Пока собираются.

— Вы зарекомендовали себя в качестве постановщика комедийно-развлекательной драматургии. Это ваш внутренний настрой или тоже по-своему pragmatische выбор?

— Во-первых, меня к этому действительно тянет. Во-вторых, лично у меня есть определенная проблема: я всегда думаю о том, чем театр отличается от других видов искусства. От кинематографа, например, в котором очень много хороших фильмов, где тебя всерьез затрагивает большая человеческая тема. В театре это сделать труднее, и столько на этом спекуляции, что присоединяться к ним мне не хочется. Не потому, что я такой хороший, просто не получается. А когда на сцене идет какая-то комедия, причем хорошо сделанная, то возникает общая игра между сценой и залом, появляется некая эксплуативная театральная энергия. Рождается чувство общей радости, очень большой и исключительно театральной. Поэтому, если не находятся какая-то тема, которая может реально и всерьез задеть сегодняшнего зрителя, для меня честнее поставить просто что-то веселое.

— То есть от вас мы не дождемся тысячи первой версии "Дяди Вани" или "Гамлета"?

— Вы знаете, я смотрю много спектаклей. Ну да, "Дядя Ваня", "Чайка", даже очень хорошие режиссеры ставят. Но сказать, чтобы я ощущал, как это реально меня касается, не могу. Ну несравненно это, допустим, с "Запахом женщин" и с огромным количеством других замечательных европейских и американских фильмов. Даже жалко иногда себя становиться: ну почему я занимаюсь именно театром? Поэтому повторю: я хочу, чтобы на моих спектаклях возникала особая, исключительно театральная радость.

— Развлекательный жанр, кассовый спектакль любимы публикой, но не очень-то в чести у критиков.



Р. Самгин

Вам не обидно, что подобные вещи считаются зреющими второго сорта?

— Бывает иногда. Но, с другой стороны, у меня настолько много работы, что все мои обиды этим компенсируются.

— В основе вашего последнего спектакля по драме Скриба "Адриенна Лекуврер" все-таки несколько иной драматургический материал, пронизанный "высокими материями": Вы же их намеренно снижаете. Сегодня подобные пьесы всерьез играть неуместно?

— Это — безусловно. Ну невозможно сегодня всерьез изображать принцев, принцесс, аббатов. На достоверное отражение "Комеди Франсез" мы тоже не потянем, ни актерски, ни финансово. Опять же это возможно только в кино. В театре же должен быть найден какой-то иной взгляд, — игровой, ироничный.

— Но тогда, может быть, проще взять другую пьесу, а не адаптировать уже существующую?

— А мне "Адриенна" очень давно нравилась. Хотя бы по причине неизвестного сюжета, новой истории, которая всегда интересна публике. Она ведь не шла в Москве с 1919 года, когда ее поставил Тайров в Камерном театре. Мне нравилось еще, что пьеса о театре, это и во мне лично, и в артистах как-то отзывалось. Нравились прекрасные поступки героев, далекие от обыденной жизни. Но так, как она написана, я считаю, ее сегодня ставить нельзя.

— Уже давно замечено, что нынешних молодых режиссеров, за редкими исключениями, не интересуют произведения авторов-свременников. Вы знакомы с "новой драмой"?

— Я ее читаю, сейчас вот взял диск, где записано 90 пьес. Но у меня есть такая теория по поводу "новой драмы": Сочинить хорошую пьесу, мне кажется, очень сложно. Это сродни тому, чтобы спроектировать космический корабль. Нужно найти тему, придумать интригу, все виртуозно рассчитать, развить характеры. Я подозреваю, что сегодня все это просто некому делать. Авторы, которые в советские времена писали пьесы, понимали, что если создадут удачное

произведение, то хорошо заработают, обретут дачи и машины, войдут в элиту общества. Сегодня люди с тем интеллектуальным потенциалом, который позволил бы написать хорошую пьесу, этим не будут заниматься. Они работают в крупных банках и корпорациях, в Администрации Президента.

— Но вам-то как режиссеру хочется заняться творческим осмыслением сегодняшних реалий, или предпочтительнее вечная классика?

— Конечно, было бы очень интересно сделать спектакль про сегодняшнюю жизнь. Но мы ведь и классику играем про это, пытаясь понять, кто же эти герои для нас, нынешних. Да, хочется и сегодняшней фактуры, и реальных персонажей. Но сейчас эту нишу для зрителей заполняют сериалы. Есть ведь и более-менее приличные, качественные, вроде "Линий жизни". В театре же на этом фоне нужно нечто невероятное, с каким-то очень любопытным углом зрения, чтобы заинтересовать публику. Нужны острые столкновения, характеры. И хорошо бы без пошлости.

— Вы сегодня остаетесь штатным режиссером РАТИ?

— Если быть точным — на договоре.

— Но при этом ведете жизнь свободного художника, подобно своим коллегам. Это принципиально?

— Это другие заработки, с одной стороны. С другой — я, может быть, и не работал бы везде, если бы у меня в Ленкоме выходил спектакль за спектаклем. Но Ленком — это своеобразный театр, по-прежнему очень хороший, складно организованный. Хотя премьеры там случаются достаточно редко. Что я там делаю? Следжу за спектаклем "Город миллионеров"; осуществляю иногда актерские вводы, получаю зарплату. Возможно, со временем будет и новая постановка.

— Есть перспективы?

— Теоретические.

— А о своем театре вы уже задумываетесь?

— Вы знаете, он должен быть действительно "своим". Этого на самом деле всем хочется, хотя многие и не признаются. Это в природе режиссерской профессии. Но я должен иметь возможность свободно всем распоряжаться, а не быть придатком к директору. Ты несколько лет действуешь самостоятельно, можешь уволиться и набирать актеров, и в конце концов за все отвечаешь. Главное — сделать конкретный театр интересным культурным центром. Проблема в том, что такие варианты никому не предлагают.

— В свете известной реформы вы могли бы предложить некую, пусть идеальную, модель современной российской театральной организации?

— Для любой реформы в первую очередь необходима чья-то очень сильная, жесткая политическая воля, почти диктаторская. Кто-то должен набраться мужества и принять волевое решение, и при этом быть готовым к демонстрациям, акциям протеста, самосожжениям и прочему.

— А идеальную модель я понимаю так. Разумеется, должны остаться в

неприкосненности несколько театров национального значения. Далее, государство должно продолжать финансирование в полном объеме ряда исторически сложившихся так называемых авторских театров. Видимо, до той поры, пока действуют их авторы. Что это за театры и кто это будет определять — не спрашивайте. Большинство же театров в идеале должны быть свободными площадками. Там остаются цеха, назначается интендант, который на три-четыре года заключает контракт с режиссером, определяющим художественную политику.

— А труппы распустить?

— Труппы, я бы сказал, переустроить, сделать подвижнее, мобильнее. Какие-то — да, распустить.

— Тут-то акции самосожжения и начнутся.

— Вы просили идеальную схему, я ее нарисовал. При этом я понимаю, что это невозможно сделать, и сам себе готов оппонировать. Сразу задаю себе вопрос: а где найти столько интендантов, которые смогут грамотно руководить этими зданиями? Таких людей очень мало. А вообще, эта реформа — колossalная проблема, которая будет осуществляться, как всегда у нас в стране, очень долго, нелепо, и в конце концов осуществляться как-то сама собой.

— И, вероятно, совсем не так, как задумывалась?

— Да, скорее всего.

— Правильно ли я поняла, что вы не станете грудью отстаивать неприкосненность российского театрального театра?

— Не знаю. Если так судьба распорядится, что я вдруг через несколько лет стану худруком какого-либо театра, то, может быть, и стану. Но сейчас — нет, уж очень тут все сложно и не всегда рационально.

— В театральной среде сегодня есть единомыслие?

— Его нет и быть не может. Все находится в разной ситуации.

— Но творческое положение режиссеров вашего поколения все-таки схоже.

— Ну, наверное, мы как раз и смотрим на вещи одинаково. Это ящаю, судя по разговорам с коллегами. Только нас не очень-то и спрашивают.

Вообще, в современном театре режиссер утрачивает свои позиции в связи с экономической ситуацией. Раньше государство давало средства на все, и зритель был не так уж и важен, вернее, те деньги, которые он нес в театр. Режиссер был идеологом. Сегодня же в театральном сообществе очень важную роль стали играть известные артисты, они узнаваемые люди, входящие в правительственные кабинеты. И сегодня наша сцена дрейфует в сторону старого актерского театра.

— Это хорошо, плохо, нормально?

— Я считаю, что это плохо, потому что для меня хороший театр — тот, где самый главный человек — режиссер. Я на этом воспитан. Но жизнь и ее экономические условия, к сожалению, свидетельствуют об обратном.

Беседу вели
Ирина Алпатова