СТАРОМОДНЫЕ МЫСЛИ О НАСТОЯЩЕМ И БУДУЩЕМ

Словно лебедь, рак и щука

Сергей Женовач

«Я — уже не из молодого поколения режиссеров,—говорит Сергей Женовач.— Молодыми можно назвать в нашей профессии тех, кто ставит свои первые спектакли». Что тут возразишь! Разве что еще раз посетуешь на нелепую традицию, по которой десятилетиями молодая российская режиссура дожидалась в прихожей высочайшего разрешения считаться действующей, а тем более сформироваться в поколение. Вот и ходили сорокалетние в «молодых»,— они давно уже выросли из этих коротких штанов, а их все похлопывали по плечу: здравствуй, дескать, племя младое, незнакомое. Шлейф этой ситуации, видимо, тянется до сих пор. Между тем режиссерская состоятельность Алексея Левинского или Романа Козака, Михаила Мокеева или Евгения Каменьковича давно уже—свершившийся факт. Да и театральные времена изменились. Слишком управляемые обстоятельства сменились стихией и хаосом. Поколение сорокалетних тем не менее сформировалось и работает, но обобщить этот процесс, вписать в некую графу не удается. Может, и к лучшему! Наш разговор с режиссером Московского театра на Малой Бронной Сергеем Женовачем, начавшийся с его затеи поставить «Идиота» Достоевского в три вечера, неумолимо скатился к обсуждению этих проблем.

— Кажется, в самом театре возник хаос. Утрачено какое-то направление, потерян маячок. Плохо ли, хорошо ли, но еще вчера мы шли от внятных традиций и знали, от чего отталкиваться. И вдруг рухнули все критерии. Рухнули настолько, что ни по одному вопросу нельзя услышать единого мнения. Я не о том, что все должны думать одинаково. Но было время, когда хороший театр объединял людей какой-то общей мыслью, каким-то общим чувством. Спектакль мог нравиться, мог не нравиться, но были какие-то дорогие для нас сокровенные мысли, которые театр доносил со сцены, несмотря на идеологические запреты. Ни газеты, ни телевидение не могли высказать того, о чем многие думали тогда. Мы сидели в театральном зале и внимали подтексту, и дышали, и жили одним. Само сказанное было подчас важнее тех художественных средств, которыми оно выражено.

— Да. Но теперь-то как раз все молятся на художественные средства. Отовсюду слышишь: хватит идеологии, давайте занимаемся искусством. Что же, не получается «чистого искусства»?

— Почему не получается? Вокруг огромное количество талантливых людей. Но общая тенденция — не на театр как таковой. Не на процесс. А на скорый результат. И еще на престиж. Дурацкое слово, которое вьелось во все сферы деятельности. И в театр тоже. Во что бы то ни стало сделать престижное зрелище. Какой там Гоголь со своим: театр — это кафедра, с которой много можно добра сказать миру!

— Но добро также конкретно, как и зло. В жизни маловато добра, как же говорить о нем со сцены и не впасть при этом в абстракцию, в фальшь?

— Не в этом дело. В самом искусстве театра изначально заложено добро. Если, конечно, понимать под искусством хорошую литературу, внимание к человеческой личности, к конкретному актеру. Все это суть профессии. Но, по-моему, мы просто перестали понимать, чем занимаемся. Кажется, в самом театре возник хаос. Утрачено какое-то направление, потерян маячок. Плохо ли, хорошо ли, но еще вчера мы шли от внятных традиций и знали, от чего отталкиваться. И вдруг рухнули все критерии. Рухнули настолько, что ни по одному вопросу нельзя услышать единого мнения. Я не о том, что все должны думать одинаково. Но было время, когда хороший театр объединял людей какой-то общей мыслью, каким-то общим чувством. Спектакль мог нравиться, мог не нравиться, но были какие-то дорогие для нас сокровенные мысли, разучились получать от этого удовольствие.

— Выходит, это — камень в критический огород.

— Увы! У многих теряется слух к театру. Ведь театральный человек — это особая тенденция — не на театр как таковой. Не на процесс. А на скорый результат. И еще на престиж. Дурацкое слово, которое вьелось во все сферы деятельности. И в театр тоже. Во что бы то ни стало сделать престижное зрелище. Какой там Гоголь со своим: театр — это кафедра, с которой много можно добра сказать миру!

— Расскажите о вашем будущем «Идиоте».

— Эта работа очень дорога мне, очень важна. Спектакль будет по роману в буквальном смысле слова. Это попытка поставить роман целиком, согласно его логике и художественным особенностям. Будет при спектакли, каждый из которых можно смотреть и в отдельности.

— А те, кто не читал роман?..

— ...поймут. Ведь когда-то романы издавались частями и случайная компания дочитывала, что-то там делала полгода, подумаешь...

— И отчего все это, как вы думаете?

— Может быть, оттого, что пришло время индивидуализма. Каждый за себя. А театр — это объединение человеческих энергий, это коллективное дело.

— Вам никогда не говорили, что вы рассуждаете старомодно?

— Вполне возможно, я старомоден. Да и вообще не силен в рассуждениях. Мое дело—ставить спектакли.

спектакле, не увидел и не услышал, зато усмотрел нечто, чего там и в помине нет.

А еще появилась замечательная установка: или гениально, или полнейший нуль. Никакой середины. Причем надо успеть назвать это гениальным самым первым. Если что-то определил, то лучше обругать. Стало почему-то ненужным утруждать себя не только аргументами, но, бывает, и упоминанием имен создателей и участников спектакля. Так, собралась какая-то случайная компания дочитывать уж потом — целиком. Структура «Идиота» такова, что мотивы в нем повторяются. В свое время Вл. И. Немирович-Данченко ставил «Братьев Карамазовых» в два вечера. В письме К. С. Станиславскому он писал о том, что открываются совершенно новые для театра выразительные средства. Одно дело, когда роман подстраивают под законы драматургии. И совсем другое — когда ищут драматургические ходы, выявляющие его роман.

— У вас уже, помнится, был такой опыт со спектаклем «Шум и ярость» по

У. Фолкнеру, который вы делали со студентами.

— Да. Но здесь совсем иное. И другой роман, и сложившаяся труппа. Будут играть и мастера Малой Бронной Л. Дуров, А. Дмитриева, К. Глазунов, М. Андрианова, Н. Серебрянников, Г. Сайфуллин, Г. Мартынюк. И среднее поколение театра, команда молодежи, которая пришла вместе со мной. Что касается постановочной группы, то я люблю постоянные содружества. Художник этого спектакля Юрий Гальперин, с которым я делал свое первое полгода, подумаешь... Структура «Идиота» такова, что мотивы в нем повторяются. В свое время Вл. И. Немирович-Данченко ставил «Братьев Карамазовых» в два вечера. В письме К. С. Станиславскому он писал о том, что открываются совершенно новые для театра выразительные средства. Одно дело, когда роман подстраивают под законы драматургии. И совсем другое — когда ищут драматургические ходы, выявляющие его роман.

— У вас уже, помнится, был такой опыт со спектаклем «Шум и ярость» по

что планка не упадет. Если подстраиваться под уже достигнутое — для меня такая затея заранее обречена.

— А другие планы?

— В мае буду ставить «Дикую утку» Г. Ибсена в норвежском городе Бергене с актерами театра «Национальная сцена». Удивительная вещь — три года назад руководитель норвежского регионального театра «Ворт» побывал на моем «Короле Лире» и предложил поработать у них. Я, как всегда до предела загруженный работой, согласился на 94-й год. И вот премьера «Трех сестер» уже в прошлом. Хотя, сами по-

нимаете, в наше время нельзя точно предположить, что будет завтра. Но «Дикая утка» — очень ответственное и волнующее дело. Ведь «Национальная сцена» — тот самый театр, где Ибсен работал, говоря по-нашему, заведующим литературной частью и где впервые была сыграна эта пьеса.

— Это стационарный театр?

— Нет. Там вообще другая система, репертуарных театров почти нет, «команда» собирается на один сезон. И спектакль соответственно живет только один сезон.

— И нравится вам эта система?

— В принципе я могу работать в любом типе театра, лишь бы произошел взаимный интерес, возникла искра творчества.

— И все-таки, скажите, какой организационный тип театра вам ближе. Ведь это сейчас — больной вопрос. Многие, кстати, из нового поколения режиссуры готовы, кажется, пожертвовать с нашей исконной системой постоянных трупп. Дескать, это непо-

движный, застывший организм, где все надоели друг другу, многие не заняты годами, растут склоки и свары, тормозящие процесс поиска, свободного творчества.

— Вы затронули, действительно, очень важную и больную проблему. Я-то убежден, что должны существовать и те, и другие, и третьи театры. Самое страшное — унификация, застывшая каменная конструкция. Но, знаете, я сам слышал от театральных людей и в Англии, и в Италии, что они с недоумением смотрят, как разрушается наша театральная система. Они-то заявляют именно ей. Существует постоянный актерский ансамбль, у которого есть свое здание. Актеры — хозяева своего дома. Это же замечательно! Только надо подумать, почему этот дом порой превращается в какой-то каземат.

— И почему же?

— Боимся поворотов судьбы, шарахаемся от всего нового. Вот приходит новый режиссер и приводит с собой своих актеров. Это же так естественно. Искусство не может создаваться по принуждению, только во взаимной вере и любви.

— А если те, к кому пришел этот режиссер со своими «любимыми», оказываются вне его веры и любви? Что же остается делать им?

— Конечно, очень многое зависит от личности режиссера. Он тоже не должен замкнуться на одних и тех же людях. Он обязан видеть тех, к кому пришел, войти с ними во взаимодействие. В театре все должны стремиться к раскрытию возможностей друг друга.

Западные актеры, играющие спектакль только один сезон, очень многое теряют. Не успевают ни сжиться с персонажем, ни почувствовать атмосферу. Когда спектакль живет 4—5 лет, он все время меняется, растет, актеры наживают ценнейший творческий багаж. Разве мой «Король Лир» сегодня похож на то, что мы играли на премьере? Актеры играют глубже, увереннее, ярче. Убежден, что, если бы норвежские артисты «прожили» с чеховскими Вершининым, Машей, Андреем Прозоровым не три месяца, а три года, было бы совершенно другое качество игры.

Кстати, посмотрите, кто участвует в наших антрепризах? Известные артисты, наработавшие свое мастерство в собственных театрах-семьях. В антрепризных спектаклях они могут блеснуть какой-то своей новой гранью. Но, как правило, во временную команду берут по типажу. Тиражируют то, что уже найдено. А для актера это губительно. Когда же есть постоянная труппа, там идет работа на раскрытие личности. Я, режиссер, прихожу туда и как педагог, который отвечает за своих актеров, за свою семью.

Одним словом, пусть у нас сосуществуют самые разные театральные системы. Но воспитать и вырастить хорошего актера можно только в стационаре.

— Однако стационары трещат по швам из-за отсутствия материальной поддержки.

— Театр ведь не вечен, это — ежесекундное искусство. Но коли родился талантливый коллектив единомышленников, надо немедленно вкладывать в него деньги, помочь обрести свой дом. Я с ужасом наблюдаю, как трудно складывается жизнь Мастерской П. Фоменко, моего учителя. Ну не будет у нас своего помещения — и разбегутся через год актеры по разным театрам. Кому от этого будет хорошо?

— Кстати, об актерах. Вот ведь говорят, что нет у нас хороших молодых актеров.

— Какая чепуха! А те же «фоменки»: Ю. Степанов, сестры Кутеповы, Г. Тюнина, М. Джабраилова? А студенты М. Захарова или А. Бородина? А недавние ученики Ивановой: К. Пирогов, А. Пушкин? А выпускники А. Гончарова? Я могу продолжать этот список до бесконечности.

Вообще в теперешней традиции на все недовольно кривиться, ни в чем не видеть хорошего. Мы не замечаем, как уходит целое поколение блистательных актеров. Пишут: в сезоне нет никаких событий. Как же это? Выходили на сцену Борисов, Леонов — это разве не событие? Да почти в каждом спектакле можно найти замечательную, мастерскую работу. Просто это теперь никому неинтересно. Скучно фиксировать обычный процесс, всем подавай чего-то концептуального, при этом сказать хорошее слово считается дурным тоном. Но у нас не будет других артистов и режиссеров. Надо знать и любить тех, которые есть.

— То есть «давайте говорить друг другу комплименты»?

— Невнятица времени и так развела нас всех по углам. Так надо сбиться в кучу. Всем, кто хочет, чтобы театр жил, надо объединить усилия и наконец-то заняться театром в себе, а не собою в театре.

Беседу вела
Наталия КАМИНСКАЯ.