

молодых московских режиссевозраст которых - до 30 лет, а среди нас таких нет... ЧЕРНЯХОВСКИЙ. В

принципе должны быть и до 30, хотя сейчас никто не прирам если... В театре Станислав-

МОРОЗОВ. До 30? Нет.

Ч. В Вахтанговском нет. С. Я. В Театре имени Мая-Саркисов, ученик KOBCKOFO Кнебель, выпустил спектакль «Записки мечтателя»: Каменькович, ученик Гончарова, и ученик Равенских...

Только Каменьковичу нет 30, Г. Ч. Тогда надо различать: молодые режиссеры, но немо-

лодые люди. С. Я. Почему же эти два параметра не сходятся?

Подставить плечо

В. Ф. Все начинается с томостоятельно работать. Человек никак не может рассказать о себе просто потому, что не Практически. Многие удивляются: «Где же молодые режиссеры?» А практически... **Б.** М. Дело еще...

Ф. Прости, ради бога, чтоб не забыты я вспомнил недавнюю статью известного мастера. Он там писал, что беспокоится за творческую судьбу молодого талантливого режиссера, поскольку тот пока не состоит в штате какой-то труппы. Как не стыдно! Чего ж - «не состоит»? Пригласи его в театр, где ты - главный Расхождение между словами и делом у многих фантастическое. Прости, Борис, что перебил.

Б. М. Нет-нет, все нормально. Я хотел сказать, что дело и в подготовке. Скажем, ГИТИС не готовит режиссера к театру как к производству: есть только факультатив ции театрального дела. Правда, может быть, сейчас уже иначе...

С. Я. Все так же. Г. Ч. В этом смысле в Щукинском училище не такие тепличные условия. Например, мои учителя — Евгений Рубе Александрович Эуфер — знакомили нас именно с производством. В училище студентрежиссер ставит и отрывки, и

А. ВАСИЛЬЕВ. Мы, кстати, не успели заметить, как театр де всего озабочен кассовым успехом, ему нужен шлягер. Требуется производственник. Режиссер сразу, с первых шагов, должен владеть профессией исключительно как производственник. А именно: он должен в короткий срок поставить нечто изящное и в то же время сногсшибательное. Не.

С. Я. А в ГИТИСе в основном учат разговорам о душе, Б. М. Я в ГИТИСе был, ка жется, на хорошем счету. А когда пришел в театр, почувствовал что-то вроде подножводству. Потому что в институте, Анатолий прав, нас учат

А. В. И ты терпишь поражение. Немедленно. К тому же: сроки. Как-то во Владивостоке на семинаре, где я расска-зывал о репетициях «Взрослой ...», мне прислали запису: «Вам хорошо в столице репетируете по шесть месяцев. А как быть нам, если спектакль должен быть готов через месяц и восемь дней?> И я не

выпускнике артисты не признают режиссера: нужно все время доказывать, что ты имеешь право разговаривать с ними... В. Ф. Но это нормально, Борис: без этого нет профес-

С. Я. Молодой режиссер не всегда готов к работе еще и по другой причине. Он. скатолько маленькие отрывки, а ему говорят: «Ставь спектак-- у нас не институт, а

производство».

А. В. Но тогда доверь мне это производство! И если неудача, спиши убытки. Ска-жи: «Сегодня не получилось. еще одну возмож-МидьА ность». Но это ведь кто себе

Г. Ч. Даже никто из нас пятерых права на неудачу не имеет. Композитор, писатель, кудожник - все могут создать удачное или неудачное произведение, а мы такого права не имеем. Если ты договорился с театром о постановке, то идешь заведомо на ходоший спектакль. Иначе - по-

Б. М. Скажи не «хороший», а «кассовый». Г. Ч. Я просто постеснялся

произнести «кассовый»... Б. М. К тому же музыкаль-ное сочинение, картина, книга могут пролежать на полке годы, а спектакль — нет. В этом драма нашей профессии. И еспи зритель не идет, тут уж

Чтобы обсудить проблемы молодой театральной режиссуры, сегодня за нашим «круглым столом» собрались те, чьи спектакли известны зрителю и отмечены прессой:

Анатолий ВАСИЛЬЕВ («Первый вариант «Вассы Железно- «Лоренцаччо»), Гарий ЧЕРНЯХОВСКИЙ («Сашка», отмеченный вой», «Взрослая дочь молодого человека»], Борис МОРОЗОВ премией Московского комсомола], Сергей ЯШИН («Гуманоид рю и пойду»), Валерий ФОКИН («Мы не увидимся с тобой…», в небе мчится», «Игра в джин»).

Не поздно ли приходит пора дебютов?

Вотчина в плановом хозяйстве

Учитель, воспитай ученика!

А. В. Нет! Когда речь идет

проблемах молодой режис-

суры, я от этого факта уйти

не могу. Это моя «болевая точка». Я хочу разобраться,

почему вдруг оказался в поло-

жений кочующего режиссера,

вынужденного сискать театр.

Андреи Алексеевич Попов

лет пять назад совершил ак-

цию, на которую мы все очень

надеялись: возглавил Театр

имени Станиславского и привел

сильева, Морозова, Райхель-

А. В. Были учитель и уче-

Б. М. Что еще очень важно?

отделе кадров. Ведь про-

- распалась взаимосвязь

оссер — артист. Скажем,

Дело тут

ники, спектакли и театр, кас-

Анатолий сказал, что «вынуж-

пало, может быть, самое доро-

становку в маститом театре,

но многое зависит и от того,

найдутся ли у него точки со-

прикосновения с труппой. На-

искать театр».

в него трех учеников

В. Ф. Надо премо сказать:

никак не докажешь, что спек-

А. В. Даже зрелые мастера заваливают постановки. разумного риска, если речь идет о молодом? Это же дело творческое. И у нас есть примеры такого риска..

Г. Ч. Один из ранних отношение Станиславского к

В. Ф. Более свежий — Каарел Ирд: он пригласил к себе в театр «Ванемуйне» Тооминга и Хермакюла, когда окончили институт, ≪тянул» основной репертуар. им сказал: «Экспериментируйте. Делайте не то, что я хочу, что сами хотите». Теперь они, выражаясь высоким слогом. культурное достояние Эстонии. А чье сейчас Васильев культурное достояние? А. В. Я?.. Мамы и жены. А

больше - ничье. Г. Ч. Значит, чтобы у молодого что-то получилось, нужно не только воспитание дело еще и в доверии.

лично Андрей Алексеевич Попов оказал дважды: когда пригласил в ЦТСА, где тогда был Театр имени Станиславского, куда перешел. Но дело не только в доверии, а и в ответственности, которую мастер на себя берет. Это, может быть, самое главное. Когда Васильев выпускал «Первый Попов взял на себя определенную ответственность.
С. Я. Такую ответствен-

ность восемь лет назад взял на себя директор ЦДТ Шах-Азизов, когда пригласил меня в Центральный детский, а недоверивший постановку в Театре Маяковского. Г. Ч. Значит, все-таки существует некая закономерность, и она — в традициях русского театра. Тут нового, оказывается, ничего нет. Поверила Волчек — в театр при-шел Фокин. Поверил Ульянов,

началась моя биография. В. Ф. Традиция существует, но, к сожалению, пока закономерность состоит в том, что. если главный режиссер не хочет дать постановку молодому, он ее не даст, понимаешь? Г. Ч. Что же получается? Что выхода нет?

еще когда я был студентом, -

В. Ф. Есть. Вот театре дипломник ГИТИСа В. Гарасьянц показал спектакль «Любовь и голуби» по пьесе В. Гуркина, и я был руководителем постановки. Только так - личным примером.

А. В. Я. кстати, хотел рассказать, что уже два раза был художественным руководителем v. липломников. Я это сделал потому. что в свое время был проникновению в душу — актера, персонажа и прочих, а в сильно бит и сохранил память о синяках. Первый дипломник — Римас Туминас: мы с Борида мне встать и в какую стоатре Станиславского, но я вроде бы вел. Если бы не мы, Туминас никогда не выпустил бы спектакль — я говорю, как оно есть. Никогда в жизни! Я могу сказать, как вести молодого режиссера, — я это изучил. Пре-жде всего надо выбрать родственного себе по душе человека. чтобы не возникли — как сказать?.. - нетворческие кон-

С. Я. Чтоб была психологическая совместимость.

А. В. А это чувствуешь практически сразу же. Если не чувствуешь, зачем тогда работа-ешь в театре? Тогда у тебя

нечуткий механизм. В. Ф. Очень важно, чтобы была хорошая пьеса.

А. В. Да. стопроцентная. Дальше: обязательно — добиться хорошего распределения ролей, чтоб потом не сказали: «Не с теми репетировал!» Следующий момент: когда работает молодой режиссер. артист репетирует одновременс главным...

Б. М. Образно говоря. А. В. ...ходит. рассказывает, советуется. Вот надо перекрыть эту дорогу, чтоб артисты по ней не ходили. Дальше. На репетициях я только сидел и смотрел. Молча. Никогда не делал замечаний ни артистам. ни режиссеру. А потом мы уходили с Туминасом и отдельно разговаривали. Очень просто. На самом деле — очень просто. Конечно, при этом ты рискуешь тем, что не получится. Но если режиссер понимает, что против него не целая дирекция, главный режиссер, постановочная бригада и т. д.: если он чувствует поддержку: если знает, что остается один на один с акте-

ром, тогда он немедленно — это же профессия! — начинает

что-то придумывать. И обяза-

тельно выкрутится. Г. Ч. Ты разложил

но и испугать театром тоже можно запросто. Вот у меня так получилось, что, уйдя из геатра, я год был, как больной - просто испугался театральной машины. Год был нетрудоспособен. А в Театре име-Моссовета Павел Осипович Хомский оказался человеком терпеливым и лояльным. И это меня спасло... А второй дип-

ломник был Саркисов?

А. В. Да. Получилось так: Ефремов предложил мне ставить «Путь», я отказался. Он попросил: «Назови другого режиссера». Тогда я назвал выпускника курса Марии Оси-повны Кнебель. Почему? Потому что помню, что я — ученик Кнебель, что ей обязан — просто по-человечески и должен поддерживать ее учеников. По-этому выбрал Саркисова. Я его не знал до того, только видел его работы. Я очень благодарен Ефремову, что мне, постороннему человеку, он доверил выбрать дипломника. руководить им. Но не забудьте и другое: пяти ГИТИСа самостоятельн другое: пятикурсник вил спектакль во МХАТе! Сейчас МХАТ доверил ему еще один спектакль, и Театр на Малой Бронной — тоже. Теперь, когда я вижу Саркисова, то понимаю: я вложил в этого человека какой-то труд, дальше все зависит от него. В. Ф. Все правильно. Сейчас время личной ответственности.

С. Я. Многих мастеров повернуть лицом к молодым невозможно. Как жили они, так и будут жить. Значит, надо делать то, что зависит от нас

Г. Ч. Здесь и другая проблема: молодой режиссер, придя в новый театр, обязан еще усвоить его эстетику. Вот как мне говорил один человек: «Ты не вахтанговец — у тебя другое направление...»

В. Ф. Это ты не вахтанговец? Ты б спросил: «А ты — вахтан-

Г. Ч. Но хотим мы или нет, а во всяком театре есть своя эстетика, которую надо учитывать. И если человек гибкий как в случае с Фокиным, когда он, вахтанговец, пришел в «Современник». — тогда все в порядке. Вообще, мне кажется, главного режиссера, если он мастер, должна преследовать мысль: не оставить производственника, а воспитать уче-

А. В. Советский театр унаследовал всю базу русского искусства, все градиционные мотивировки которого сводятся именно к воспитанию ученика, наследника. Наш театр — градиционно психологический. - ансамблевый театр. Так как же мы можем стать американским коммерческим про-изводством? Где это видано?

Поэтому главный режиссер должен задумываться... В. Ф. Скажи другое: должен понять, что надо оставить уче-

С. Я. Многие не понимают. Или делают вид, что не пони-

В. Ф. Главное - что-то де-

С. Я. Тогла другой вопрос. Вот Анатолий говорил, что стал худруком у дипломников, потому что помнил, как сам был когда-то бит. И мы все помним еще, как начинали и спотыкались Поэтому, я считаю, грилцатилетних надо обязательно подключать к обучению моподых в институте. Мы долж-

Б. М. Что — «должны»? С. Я. Преподавать на режиссерских факультетах, если нас

беспокоит эта проблема. Б. М. Что — режиссер должен прийти и сказать: «Дайте курс!»? Во-первых, нескромно; во-вторых, имеешь ли ты пра-

С. Я. Это определяется в каждом конкретном случае. Но в принципе: преподавать нужно, потому что, пройдет не так много лет, и мы будем ответственны за судьбу тех, кто идет за нами.

Б. М. Буквально: ощущаешь дыхание молодых, которые идут за тобой. Затылком чувствуешь. И им с первых же шагов кто-то должен под-В. Ф. Может Васильев под-

ставить плечо, временно рабо гая в разных театрах города А. В. Чтобы подставить пле-

чо, нужен театр.

Иметь свой дом

Г. Ч. Что греха таить: когда говорят о молодой режиссуре. имеют в виду не только от дельные спектакли. но и новые идем, на основе которых могут возникнуть новые театры. И был ведь такой театр -

Б. М. В кино есть еще одна пенная вешь: специальное объединение «Дебют», где даработу именно молодым. Существуют и фестивали мо-

А. В. А как откликнулся на постановление театр? Б. М. Можно повторить: ес-

ли главный режиссер не хочет дать дебют в своем театре, он его не даст. С. Я. «В своем»! Театр -

не родовая вотчина. хозяйство плановое. «Не хочет»? Надо вписывать в план отдельной строкой режиссер ский дебют каждые год-два

Г. Ч. Может, и так. И фести вали режиссерских дебютов нужны. Вот весной театраль ный фестиваль провели в Тбилиси. Но где гарантия, что второй подобный смотр состоится в следующем году?

А. В. Гарантии нет. Я был в режиссерские работы - «Мне тринадцать лет» Мерле Каруссоо из Эстонии и «Пиросмани, из Литвы. Хорошо бы на следующем фестивале увидеть новые работы Р. Исрафилова из Уфы. М. Вайля из Ташкента. Й. Вайткуса из Каунаса, К. Гинкаса и Л. Додина из Ленинграда. Но в самом деле гарантии нет. Вообще, невероятная вещь: в масштабе страны у нас нет постоянного театрального фестиваля. Можно себе представить? Такой смотр быть, как кинофодолжен рум, когда в одном городе десять дней подряд разные театры показывают спектакли. не получилось, группа людей под названи-«фестивальная бригада» ездит из города в город. В обшем, возвращаясь к постановлению о творческой молодежи я могу сказать: не чувствую настоящей заботы со стороны Министерства культуры. Я чув-ствую лишь заботу о производственной точке под названием В. Ф. Ведь в чем дело?

Каждый из нас хоть немного. но успел рассказать о том, что молодым? Где тот главный режиссер, который, как Ирд. даст им возможность рассказать о с. Я. Ирд и Волчек дают

Коллаж В. РОЗАНЦЕВА

ом отношении к коллективу

пример, при всем моем доб-

Театра Советской Армии я не

могу похвастаться, что там у

меня сложились такие контак-

ты с труппой, какие существо-

вали в Театре имени Стани-

славского. Так что, кроме на-

шей, Валерий, и судьбу артистов учитывай.

В. Ф. И артистов. Потому

что вдруг вспыхнули актеры,

которых никто не знал, кото-

рые прозябали где-го на за-

дворках. Вдруг возникли лич-

ности, шли спектакли, стояли

А. В. Хорошо, давай гово-

рить так: есть партийное по-

становление о творческой мо-

лодежи? Есть. Как, например,

Б. М. Кино сразу выброси-

ло волну молодых режиссеров

и сценаристов. Сергей Соловь-

ев за «Сто дней после детства» получил Государственную премию СССР...

С. Я. Валентин Черных -

за «Вкус хлеба», Владимир Меньшов — за «Москва сле-

откликнулся на него кинема-

работу молодым и опекают их. а некоторые мастера даже присваивают постановки гих, сделанные в «их» театрах, когда видят, что спектакль удался. Тут есть разные способы: метр на афише оттирает постановщика на вторые роли: или же спектакль переносится с малой сцены на основную, и главный режиссер становится сопостановщиком, после чего имя «варяга» порой даже не упоминается (хотя тот в ряде случаев является одновременно и автором инсценировки). д. Слава богу, что судьба «Игры в джин» в театре моего учителя Андрея Александровича Гончарова счастливо отличается от подобных при-

А. В. Но ведь наступит время, когда мы должны будем передать режиссуру кому-то...

В. Ф. Чтобы передать, надо иметь эту возможность. Вот практически: что нам сейчас ужно? Нужна ответственность. которая давала бы определенную свободу действий. Ну, предположим, такой вариант: мы оказываемся в одном те-

атре. Естественно, у нас бы возник вопрос: где молодые? И если бы нам доверили

Б. М. Вот придет время. В. Ф. ...неужели бы мы забыли, как сами начинали?

Б. М. ...и, может быть, комуто из нас дадут театр. А уже годы подойдут, когда многого

В. Ф. Я и говорю: всегда есть опасность, что забудется, как сам начинал. Но все равно мы бы дали работу молодым. Я

Г. Ч. И все бы рассорились... А. В. Ну, это естественный

процесс... В. Ф. Почему — «рассори-

Б. М. Это уже рабочий мо-

мент... А. В. Хотя в Театре имени Станиславского мы за три года не рассорились. У Бориса не было «своих» артистов, у меня
— «своих». И мне никогда не жаловались на него. На меня, не знаю, жаловались?

Б. М. Не жаловались

А. В. Я могу точно сказать: на Морозова не жаловались. В. Ф. Нет, почему я должен рассориться с Анатолием или Борисом? Они делают свое де-

ло, я - свое.

С. Я. После этого могут сказать: «Они хотят быть главны-

А. В. Мне не надо - я нервный. Морозову или Фокину наговаривать с дирекцией, не могу идти на компромисс, который действительно необходим везде и всюду. Становлюсь на дыбы — сразу же. немедленно. Не могу! И — упрямый! Из последних сил упираюсь — и

Нерв и нервы

Б. М. Один товарищ мне както сказал: «Даже молодой режиссер в кино - это мировоззрение. Про театр я так сказать не могу». Конечно, в жизни все не так однозначно, но я задумался: в чем здесь шту-ка?.. Может, в том, что молодыми затыкают «дырки» в репертуаре? Скажем, надо поставить именно эту пьесу, молодому ее дают: хочешь — ставь, нет — иди подальше.

С. Я. А каждый хочет петь свою песню. Г. Ч. Каждый приходит со

своей человеческой темой, а в театре дают пьесу, которая ей не соответствует. И компромисс немедленно сказывается

А. В. Вот! С чего начинается мировоззрение? С репертуара. Это очень важно, кто

что оставит. В. Ф. Каждый вносит еще и другой нерв, другую конфликт-

А. В. И другой взгляд на ве-Ты, если как следует подумаешь, многих ставить не будешь. Не будешь! Ты принесешь свой репертуар. есть современную пьесу, а ее постановка — сложная проблема. Дело в том, что современная пьеса, как я понимаю, требует защиты театра. Классику можно ставить на любой сцене, современную пьесу на своей. Надо ее ощущать как свою, артистов —

но срабатывать. В. Ф. Через пьесу ты выражаешь время, себя, современ-

А. В. Да. «нерв». На класси ке можно обучаться, совершенмне совершенствовать мастерство на современной пьесе? На ней надо высказываться, и не одному, а, извини, кучей, то

есть всем вместе. **Б. М.** Еще — когда мы говорим о театре, то имеем в виду не единственный спектакль, какое-то движение во времени, то есть дело, а для него всегда нужно несколько лет. Вот у Фокина в «Современнике» есть дело, у нас с Анатолием в Театре имени Станиславского было... Но, с другой стороны, вот какая штука: есть главные режиссеры — наши сверстники Могут сказать: «О чем же тог-

A. В. Но я говорю не о «пас» портном» возрасте. Наш возраст выражается в репертуаре стиле, языке. А твои главные наши сверстники, на каком языке говорят? Он мне чужой.

Б. М. Они тоже могут спро сить: «Каким языком говорит Васильев?» Где тут найдешь

А. В. Нет, пусть спросят. А я отвечу: это не проблемы таланта, а вопрос принадлеж ности ко времени. Для чего еще нужен театр? Чтобы говорить на своем языке. Вот я сразу могу сказать: в кинематографе Никита Михалков говорит на свойственном мне языке. А скажем, какой-то театральный режиссер говорит на другом языке. Было бы интересно сесть за стол и обсудить эту проблему, но я не имею права,

С. Я. Почему? А. В. Как частное лицо я бу-

ду говорить или от лица театра. который демонстрирует что-то другое? Сегодня в театре я на выражен. А вместе со мной какая-то часть моего поколения. Мои заботы не выражены, мой стиль, моя эстетика, мое понимание жизни. У Фокина. предположим, героем является Константин Райкин, а для другого режиссера он никогда бы не был героем, потому что Фокин ощущает другой портрет. другой набор лиц. Правильно? Вот в Театре имени Станиславского вдруг появился другой набор лиц. Ты же не можешь Театре имени Маяковского? Они совершенно иные - с другими взглядами, привычка-

С. Я. В Театре Маяковского

много блестящих актеров... А. В. Правильно. Но есть самые замечательные пьесы, которые ты никогда не будець ставить, потому что они - не твои. Самые замечательные. И я могу точно сказать, что большое количество артистов, самых замечательных, не входит в «мой» набор лиц. Не входит. Самых замечательных. И это — как сказать?.. — не вкусовой вопрос, а ощущение слепка

со времени. как я его понимаю. В. Ф. Хорошо, но я все-таки хочу вернуться к началу: неужели в Москве почти нет ре жиссеров до 30? Давайте еще Малом нет, в Театре имени

Пушкина нет.. Г. Ч. В Сатире нет.. Б. М. В Театре имени Мос-

С. Я. В Центральном детском Беседу за «круглым

Григорий ЦИТРИНЯК

столом» записал